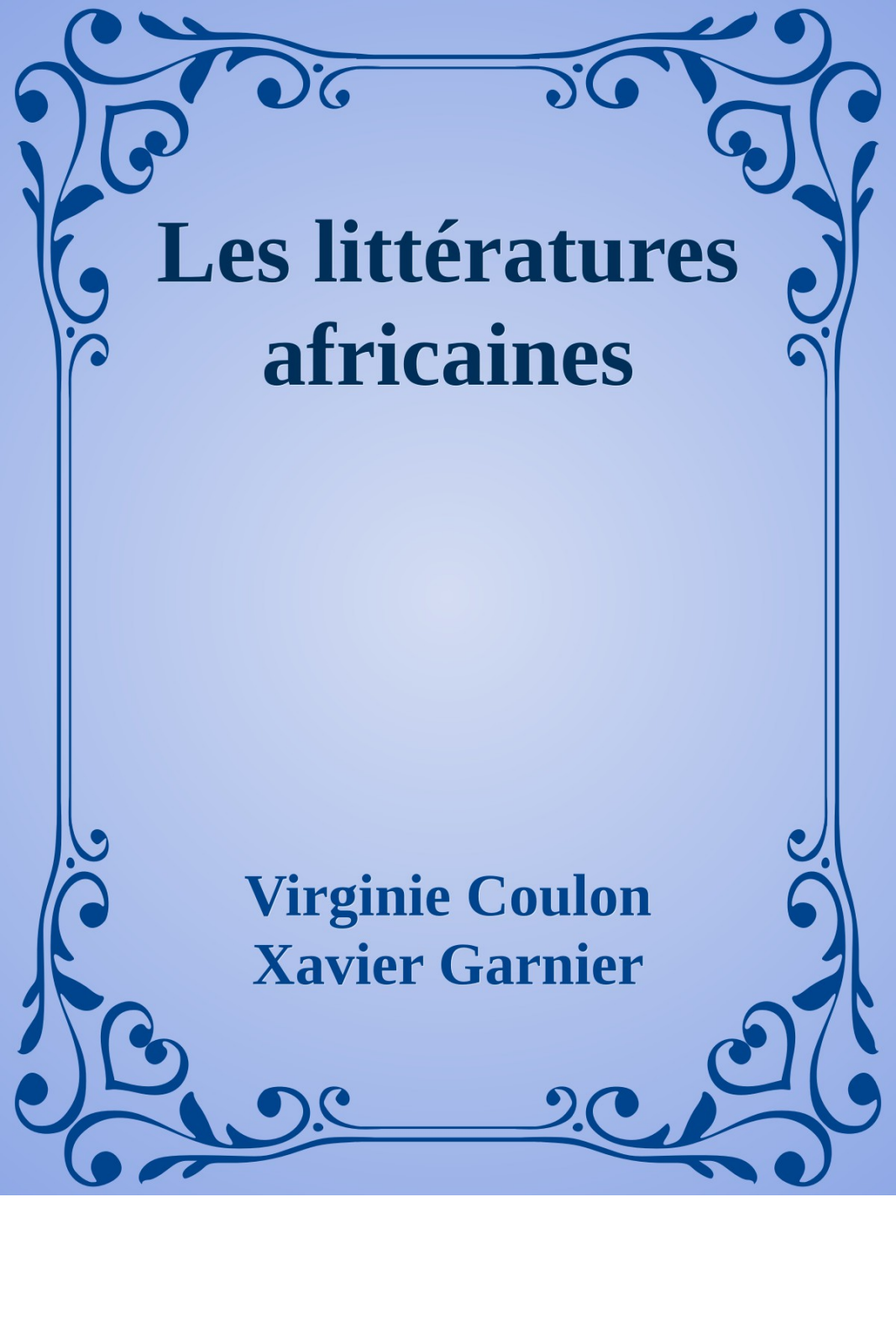




Les littératures africaines

**Virginie Coulon
Xavier Garnier**

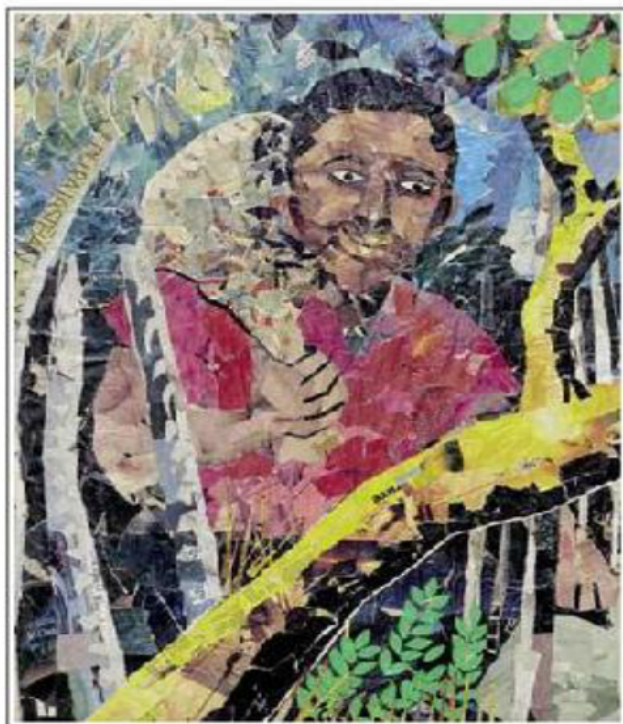
VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Virginia Coulon et Xavier Garnier (dir.)

Les littératures africaines

Textes et terrains



KARTHALA

Ce livre est un hommage à Alain Ricard dont les recherches, menées à la croisée de l'anthropologie culturelle, des sciences de la communication et de la littérature comparée, ont été d'un apport considérable pour une meilleure connaissance des dynamiques littéraires et artistiques sur le continent africain.

La prise en compte des pratiques textuelles en Afrique est indispensable pour comprendre le phénomène littéraire. La science des textes, telle qu'Alain Ricard l'a pratiquée, passe par un travail de terrain qui permet de prendre la mesure de la vie littéraire du continent et de l'impact des littératures sur les réalités sociales et humaines. C'est en particulier le sens du combat qu'il a engagé pour faire reconnaître les littératures en langues africaines.

En situant son travail à l'échelle du continent, Alain Ricard a attiré l'attention sur l'importance de la spatialité de l'Afrique. L'identification d'épicentres littéraires (Ibadan, Lomé...), d'axes de transferts culturels, de lieux de mémoire, etc., ouvre toute une géographie littéraire encore à mettre en œuvre.

La science des textes est également une science de l'homme pour Alain Ricard, qui a interrogé l'acte créateur à travers la figure d'écrivains singuliers comme Félix Couchoro, Wole Soyinka ou Ebrahim Hussein. Il a su montrer comment, en jouant avec de multiples contraintes, dans le cadre d'une littérature « hors champ », de nombreux auteurs africains ont trouvé les voies de la création, de façon souvent remarquablement inventive.

« Lettres du Sud »

La collection « Lettres du Sud », fondée à l'origine par Patrick Mérand et reprise par Henry Tourneux en 1986, rassemble des études de niveau universitaire consacrées aux littératures du Sud ou périphériques. Ces études peuvent porter sur un thème, un pays ou un ensemble géographique, un auteur (comme Ahmadou Kourouma, Maryse Condé, Mouloud Feraoun ou Mongo Beti...). Les études comparatives y sont également les bienvenues. Un volet de la collection est consacré à la création littéraire : quelques œuvres de fiction y ont été ponctuellement publiées, comme l'œuvre théâtrale d'Ina Césaire.

Couverture : « L'ivrogne dans la brousse », Rosemary Karuga, d'après Tutuola, papier collé. Collection particulière.

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Le format ePub a été préparé par Isako
www.isako.com
à partir de l'édition papier du même ouvrage.

© Éditions KARTHALA, 2015
(Première édition papier, 2011)
ISBN : 978-2-8111-2023-8

Études rassemblées
par Virginia Coulon et Xavier Garnier

Les littératures africaines

Textes et terrains / *Textwork and Fieldwork*
Hommage à Alain Ricard

Introduction de János Riesz

Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris

INTRODUCTION

Textes et terrains

János RIESZ¹

Le genre des *Mélanges*, *Festschrift* en allemand, n'a pas toujours très bonne réputation. On nous dit que les éditeurs ne l'aiment pas (pas plus que les actes d'un colloque) pour la raison que c'est souvent un pot-pourri, un mélange de n'importe quoi, où chacun met des textes qui n'ont pas trouvé preneurs ailleurs : fonds de tiroirs qui manqueraient souvent de cohérence et de consistance, écrits accumulés sans esprit critique et sans la discipline et le contrôle qu'exigent normalement l'admission à une publication qui se veut « sérieuse ». On nous raconte même des histoires de collègues qui auraient refusé d'accepter un tel honneur.

Ceux qui se sont attelés à la tâche de la préparation et de la publication du présent volume l'ont pensé autrement. Virginia Coulon, Xavier Garnier, moi-même, nous avons pensé que le genre des *Mélanges* est un genre qui fait honneur non seulement à celui qu'on veut honorer, mais aussi à ceux qui – comme dit la formule consacrée – *se donnent l'honneur* de contribuer à l'entreprise. À condition néanmoins qu'on respecte certaines règles, certaines exigences qui excluent les dangers évoqués, à savoir la facilité, l'incohérence, le manque de discipline et de rigueur (cela sonne très allemand, j'en conviens), et dont le résultat fasse non seulement honneur, mais aussi plaisir, suscite le respect et force l'admiration de la communauté scientifique dans sa grande majorité.

Il fallait donc définir un idéal du genre pour un volume de *Mélanges*, un *Festschrift*, et faire un effort pour orienter les futurs contributeurs dans le sens de cet idéal. Quel est donc cet idéal, quelles sont les règles que nous avons cru devoir respecter pour réussir notre entreprise ?

Il fallait tout d'abord trouver une thématique qui soit à même d'exprimer le centre des activités du chercheur africaniste Alain Ricard et qui soit aussi au cœur, en quelque sorte, de sa pensée théorique et méthodologique. Cette thématique devait permettre en même temps aux futurs contributeurs de se rallier derrière cette bannière et d'exprimer leur rattachement à la personne et à l'œuvre d'Alain Ricard, tout en présentant un aspect significatif de leurs propres travaux. Vous allez dire que c'est la quadrature du cercle. Nous nous

sommes dit que c'est un idéal et qu'il fallait essayer de lui rester fidèle. C'est donc dans cet esprit que nous avons formulé et envoyé aux intéressés un texte d'invitation à la collaboration au volume. Le titre proposé fut « Textes et Terrains d'Afrique » / « Textwork / Fieldwork in Africa » que nous avons expliqué ainsi :

L'évolution actuelle des recherches sur l'Afrique permet d'envisager de nouveaux types de rapprochements entre l'anthropologie et les études littéraires, qui prennent en compte le travail textuel dans une perspective à la fois philologique et anthropologique. Le travail d'Alain Ricard a cherché la rencontre entre les anthropologues qui s'intéressent à la question de la production de textes en Afrique et les chercheurs en littérature, philologues et comparatistes, qui travaillent à mettre en relation les œuvres et les territoires, dans une perspective naguère sociologique, aujourd'hui « géocritique ». Y a-t-il un sens à prendre en compte une territorialité des textes littéraires ? Comment articuler textes et terrains, écrits et lieux ? Théâtre et nationalisme ? Voyage et conversion ? Poétique et politique ? La pratique du terrain ouvre la perception des territoires à la complexité des réalités locales, moins envisagées comme « données » que comme expérience. La littérature, comprise comme une façon de lire et de recevoir les textes, n'est pas étrangère à cette expérience. C'est ce lien entre une expérience du terrain et une expérience des textes que nous nous sommes proposés de mieux cerner dans leurs multiples dimensions dans ce volume.

En réponse à notre invitation, nous avons reçu pas moins de trente contributions dont les auteurs figurent parmi les meilleurs spécialistes en littératures africaines. Ces trente contributions se répartissent sur quatre ensembles thématiques qui correspondent également à quatre domaines du travail d'Alain Ricard : (1) Le *Concert* et les arts de la performance ; (2) Des langues aux livres ; (3) Voyages et explorations ; (4) Terrains africains, horizons mondiaux. Les contributeurs viennent de France et d'Afrique, d'autres pays de l'Europe et de l'Amérique du Nord et illustrent ainsi non seulement l'étendue des relations amicales et professionnelles d'Alain Ricard, mais en même temps la dynamique des échanges et le réseau de coopération internationale qu'il a su créer et nourrir avec son élan et sa créativité.

Les contributeurs ont tous, chacun à sa façon, fait leur la thématique de « Textes et Terrains d'Afrique » (qui est donc un « bon » titre, selon Adorno : « le microcosme de l'œuvre »). Ce qui nous a surpris c'est que tous, également, ont pu établir un lien direct avec la personne et l'œuvre d'Alain Ricard. Son nom est comme le centre de gravitation (ou de magnétisme ?) autour duquel tournent les contributions. Les rapports des contributeurs avec Alain Ricard et son œuvre, exprimés par la plupart dans les textes mêmes, se situent à plusieurs niveaux : ils vont d'une approche analogue, semblable ou parallèle (souvent par référence directe au modèle fourni par Alain) dans leur travail sur le terrain et sur les textes, via l'inspiration émanant des travaux d'Alain, à des relations plus personnelles, des biographies et des parcours qui doivent leur orientation et leur inspiration en bonne partie à la rencontre de leurs auteurs avec Alain Ricard. Permettez-moi de l'illustrer à partir des contributions.

Dans la première partie (huit contributions) sur le « *Concert-party* et les arts de la performance / Concert-Party and Performance Arts », il y a des contributions qui se situent dans la droite ligne des travaux d'Alain, datant des années 1970, sur les arts populaires du théâtre et du spectacle, ses effets libératoires et émancipateurs, telle l'étude d'Omofolabo Ajayi-Soyinka : « Performing Liberation. Performing Identity : the Theatre of Ogunde 1944-1946 » ; ou bien les contributions de Sophie Moulard-Kouka et de Birgit Englert, la première traitant « Du *concert-party* au Rap – Quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne » et l'autre présentant des « Réflexions sur les jeunes musiciens inconnus au sud de la Tanzanie ». Bernth Lindfors établit un parallèle historique entre les travaux d'Alain sur le théâtre et le rôle qu'a joué au XIX^e siècle le comédien africain-américain Ira Aldridge sur les scènes de l'Europe pour promouvoir une autre image des Noirs et leur apport à la vie culturelle. C. F. Swanepoel, à partir d'une recherche sur le terrain des Sesotho, présente les textes qui naissent autour des rites de passage des jeunes en les mettant dans leur contexte socioculturel. Trois des contributions de la première partie viennent d'auteurs dont la carrière fut étroitement liée à la rencontre ou à la collaboration avec Alain. C'est le cas de sa traductrice Naòmi Morgan, sud-africaine, qui nous parle du projet « Afri-Frans », né après la libération de l'Afrique du Sud du joug de l'apartheid, et les nouveaux liens qui se sont tissés depuis entre l'Afrique du Sud, la France et les îles de l'océan Indien, notamment Madagascar. Des liens dans l'établissement desquels Alain Ricard a joué un rôle important par rapport aux échanges scientifiques entre les deux mondes. Et finalement il y a, dans cette première partie de notre volume, le témoignage direct de deux créateurs, deux auteurs togolais, qui doivent une impulsion importante à leur orientation professionnelle à un moment donné de leur carrière aux conseils et à l'inspiration immédiate d'Alain Ricard. Je parle de Sénouvo Zinsou et de Kangni Alemdjrodo. Le premier nous livre un beau morceau d'autobiographie qui ne concerne pas seulement ses débuts comme auteur, metteur en scène, comédien et directeur de la troupe nationale du Togo, mais va jusqu'aux années d'exil dans une petite ville allemande de la Haute Franconie, ville que Zinsou a immortalisée dans son roman *Le Médicament* sous le nom à peine reconnaissable de Bayerrode. Kangni Alemdjrodo, lui, nous présente un « Essai de traduction d'un "texte" de *Concert Party* », genre « découvert », peut-on dire, par Alain Ricard dans les années 1970, et que Kangni nous présente comme une leçon sur « l'oralité dans sa dimension urbaine et contemporaine ». Il s'agit d'une des rares versions écrites d'un genre qui semble, malheureusement, aujourd'hui en voie d'extinction.

Dans la deuxième partie de notre volume de *Mélanges* (qui présente également huit contributions), sous le titre « Des langues aux livres / From Language to Writing », nous assistons à un déplacement de la thématique de

« Textes et Terrains » vers le terrain littéraire au sens étroit, le *champ littéraire* dans sa spatialité propre, son caractère systémique qui peut s'organiser selon les différents principes présentés dans les contributions de cette partie : suivant l'antithèse classique des « Anciens et des Modernes » dans la contribution de Jean Derive, la notion de « série » chez Bernard Mouralis, la « rencontre » des genres, leur complémentarité, mais aussi leur opposition, dans la littérature orale, chez Ursula Baumgardt, phénomène qu'on pourrait voir ensemble avec le texte de Mwatha Ngalasso sur la « littérarité et la modernité » des textes oraux, ce qui signifie aussi leur vitalité, leur transformation permanente. Les rapports complexes entre « langues et littératures » nous sont présentés sous l'angle de la *diglossie* (problématique qui a intéressé Alain depuis ses débuts) dans la contribution d'Anthère Nzabatsinda sur l'écrivain rwandais Alexis Kagame, la question étant : comment rester fidèle au terrain (terrain d'origine, au pays, *Heimat* en allemand) tout en s'exprimant dans la langue étrangère ? La nécessité de celle-ci, son caractère dirais-je « incontournable », devient clair à partir du bilan que nous présente Nataša Raschi dans son analyse sur la presse au Bénin, où j'ai appris que dans ce petit pays de l'Afrique de l'Ouest les radios et la télévision émettent dans dix-huit langues nationales, tandis que la presse s'exprime seulement en langue française. Ce qui ne veut pas dire que la langue de la littérature naissante dans les pays anciennement colonisés soit nécessairement la langue de l'ancien colonisateur. L'exemple que nous présente Simon Amegbleame, sur le premier roman policier en éwé, paru en 1970, nous montre comment « l'effet roman » (titre d'un volume passionnant édité par Alain Ricard et Xavier Garnier) peut se produire aussi bien en langue africaine qu'en langue européenne, à savoir ses dimensions ludiques, de divertissement, mais aussi sa fonction de discours social, de réflexion et de méditation que la société tient sur elle-même. Un bel exemple des rapports entre « textes et terrains » nous est présenté dans la contribution de Dominique Chancé qui décrit ses tentatives d'une traduction d'un roman de l'anglais de l'auteur yorouba nigérian Amos Tutuola, tentative qui se solde par un échec, mais qui donne la précieuse leçon (par rapport à la thématique du volume) qu'il est très difficile sinon impossible d'entrer dans le monde d'un auteur (de sa langue, son sociolecte et son idiolecte) sans une connaissance de son « terrain ».

La troisième partie sous le titre « Voyages, explorations / Travels, Explorations » nous présente sept contributions qui vont de la « quête de l'Afrique » au détour de la France, en passant par la ville de Cadix en Espagne (Lourdes Rubiales) et en finissant à Lacanau et dans les landes du Médoc, cette « Afrique de l'intérieur » (et de cœur, dirais-je) que nous présente Christian Coulon, objet d'une anthropologie imaginaire. Susanne Gehrmann fait le rapprochement entre *La Formule Bardey* d'Alain Ricard et les ouvrages de Manthia Diawara, d'origine malienne et guinéenne, vivant aux États-Unis,

qui – comme d’autres auteurs africains vivant en Occident – s’exprime aussi à travers ce mélange de genres, entre le récit de voyage, l’autobiographie et les essais critiques et philosophiques. Flora Veit-Wild choisit le personnage de l’interprète dans les textes africains, personnage puissant à l’époque coloniale parce que médiateur de la communication entre le maître colonisateur et les colonisés. Alors que dans les siècles passés le genre dominant pour notre connaissance de l’Afrique fut le récit de voyage (« Voyages de découvertes » auxquels Alain a consacré une belle anthologie), aujourd’hui ce sont les auteurs africains mêmes qui non seulement ont renversé la direction de ces voyages, départ – volontaire ou involontaire – du pays vers les pays du Nord et de l’Ouest, mais qui souvent aussi font le retour au pays natal, avec tout ce que cela peut comporter de désillusion ou désenchantement, de découragement et d’un nouveau départ. La question est toujours la même, celle que Phyllis Taoua dans sa contribution intitulée « La Formule Ricard » exprime ainsi : « How to talk about Africa in the West ? », question que Anny Wynchank analyse à partir du regard différent du voyageur blanc qu’était André Gide et *Le Regard du Roi* de Camara Laye (ou l’auteur qui se cache derrière lui), en partant des paysages symboliques de leurs textes. Et par rapport à laquelle Thorsten Schüller montre comment les jeunes auteurs de la « Postcolonie », malgré leurs efforts pour trouver leur place dans une « littérature monde », n’arrivent pas si facilement dans leurs œuvres à se libérer de leur terre d’origine, de leur terrain.

Enfin, la quatrième partie du volume, « Terrains africains, horizons mondiaux / African Fieldwork, Global Horizons », réunit sept contributions qui ouvrent l’horizon des lettres africaines vers la littérature mondiale, la *Weltliteratur*, son insertion comme *global player* dans cet univers mouvant et troublant, dominé non seulement par les gens de métier – professeurs, critiques et autres – mais aussi par les lois du marché et les conditions de production et de distribution de cette littérature. La contribution de Xavier Garnier au début de cette partie peut s’entendre comme servant de lien théorique avec les parties précédentes : « Texte / terrain : la littérature incarnée comme perspective critique » propose une réflexion sur la sociologie de la littérature (à partir de Robert Escarpit, le « maître » d’Alain Ricard à l’Université de Bordeaux) qui se situe, comme fait « sociétal » entre les textes d’un côté et les sociétés de l’autre, les deux domaines étant liés avant tout par les liens de la (ou « des ») langue(s). Véronique Porra introduit l’aspect de la réception (avec ses multiples facettes) et montre comment la nouvelle génération des auteurs de la « littérature-monde » et leurs prises de parole sont en fait fondamentalement marqués par tout l’héritage de l’histoire littéraire africaine de langue française. Pierre Halen et Alena Rettová affrontent des sujets qui vont à l’encontre d’un tabou qui semble dominer une grande partie de nos études dans le domaine africaniste, à savoir ce tabou dénoncé par Alain Ricard (dans *La Formule Bardey*) selon lequel « la littérature de l’Afrique ne

saurait être lue avec la littérature *sur l'Afrique* », position à laquelle il oppose cette évidence : « la littérature est ce qui se lit et s'écrit ». Et la grande majorité des lecteurs ne se limitent nullement à l'un ou l'autre des deux champs. Pierre Halen montre l'intérêt d'un tel décloisonnement des lettres africaines à partir d'une comparaison entre la « figure salvatrice » de la Reine dans des romans de Henry Bauchau, Cheikh Hamidou Kane et Jean-Marie Le Clézio, Alena Rettová en suivant les pistes des auteurs et philosophes de l'existentialisme dans la littérature swahili.

Anthony Mangeon fait le parallèle détaillé et plein de surprises entre le Noir américain Alain Locke (1885-1954) et Alain Ricard, le *bi-frons* (Janus Africanus). Tous les deux auraient réussi à « reconfigurer [l'africanisme] comme un champ dynamique, en accordant, d'une part, la priorité aux approches historiques et sociologiques du contact culturel et en privilégiant, d'autre part, l'étude des littératures ». Daniel Delas, à partir de l'exemple de la latinité ancienne, du poète portugais Pessoa et de la lingua franca parlée durant des siècles autour de la Méditerranée, défend l'idée – qui sûrement ne déplaira à Alain Ricard – de la « possibilité d'une *porosité générale* des langues coexistant sur un terrain donné », partant de l'expérience de nombreux écrivains qui « écoutent les parlures métissées, créolisées, pidginisées ». Pour terminer en beauté la quatrième partie se clôt avec la contribution de Virginia Coulon sur « LITAF : une base de données de littératures africaines au carrefour de tous les questionnements ». Nous apprenons ainsi la genèse parfois difficile (qui a toujours eu l'encouragement et le soutien indéfectible d'Alain Ricard) de cet instrument de la plus grande utilité qu'est la base de données LITAF (dont nous profitons tous), mais qui soulève également des questions de nature générale et qui vont au cœur même de nos recherches : qu'est-ce que la littérature africaine ? Qu'est-ce qu'un auteur africain ? Surtout qu'est-ce qu'un auteur africain à un moment où bon nombre d'auteurs d'origine africaine n'aiment plus ce qualificatif.

Évidemment, face à ce volume de *Mélanges*, la tendance du lecteur pourrait être de ne lire que de manière très sélective, l'un ou l'autre article ayant un rapport avec les curiosités et les domaines de recherche de chacun. Je vous assure pourtant, à partir de mon expérience personnelle, que le volume gagne à être lu intégralement. Il s'agit d'une sorte de panorama de notre discipline, la recherche sur les littératures africaines, dont la cohérence ne résulte pas seulement du « tropisme » ricardien de la plupart des contributions, mais aussi du fait que, d'un article à l'autre, se créent des liens (invisibles parfois, mais réels néanmoins) d'intertextualité et d'interdiscursivité qui font de cet ensemble de trente articles un hypertexte presque panafricain et encyclopédique. Quand Alain a obtenu, il y a quelques années, le prestigieux prix de la recherche de la Fondation Alexander von Humboldt (un « petit prix Nobel » pour les littéraires, comme on dit), le jury de la Fondation a justifié son choix entre autres par l'étendue de ses recherches. Alain Ricard est le seul

de notre génération qui a travaillé dans plusieurs zones du continent, à commencer par l'Afrique de l'Ouest (Togo, Ghana, Nigeria), puis l'Afrique de l'Est (Kenya, Tanzanie, Ouganda), et enfin l'Afrique du Sud. Il s'est intéressé aux auteurs, à leurs textes comme à leurs terrains, à leur histoire et à leur environnement social et sociologique. Il s'est servi de plusieurs méthodes et disciplines pour mieux comprendre et augmenter notre savoir sur la littérature africaine : l'histoire des contacts entre l'Europe et l'Afrique, la sociologie de la littérature et la sociologie tout court, l'analyse des textes avec tous les instruments, depuis la vieille rhétorique et la philologie, l'analyse linguistique et sociolinguistique, la politique – non seulement des langues, toujours apprenant du nouveau, toujours élargissant le domaine de son savoir et de ses compétences. Ses publications appartiennent à tous les genres et s'appuient sur toutes les méthodes : l'anthologie commentée, études de genres et de contextes de production, monographies d'auteurs et mise en parallèle de plusieurs auteurs, théâtre et poésie, roman et écrits philosophiques et politiques, films et vidéos. À l'universalité de sa curiosité correspond l'étendue des méthodes et des présentations. Et c'est là peut-être la leçon la plus importante à tirer de l'œuvre d'Alain Ricard : ne pas s'enfermer dans un terrain trop étroit et dans une méthodologie trop fermée. *Vita brevis, ars longa*.

¹ Université de Bayreuth.

PREMIÈRE PARTIE

LE CONCERT ET LES ARTS DE LA PERFORMANCE
CONCERT-PARTY AND PERFORMANCE ARTS

Quand « se représenter » veut dire « exister » : du *concert party* au rap, quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne

Sophie MOULARD-KOUKA¹

Résumé : Le travail qu'Alain Ricard a entrepris dans les années 70 a contribué à voir émerger un champ de recherche aujourd'hui en plein essor : celui des cultures populaires et des pratiques performatives en Afrique subsaharienne. Il s'est intéressé notamment à leur aspect textuel, aux ressources langagières qu'elles mettent en œuvre, non seulement comme expression d'une poétique, mais aussi comme discours prononcé sur la société. Consécutivement à une réflexion sur la définition de ce champ et sur sa terminologie, je m'attacherai à montrer quel est l'intérêt de poursuivre dans cette voie. Les pratiques performatives sont le lieu d'une énonciation du politique et d'une mise en scène des rapports de pouvoir, qu'il est intéressant d'analyser dans les textes, dans la poétique et dans la performance. Je présenterai enfin de manière ethnographique le cas du rap dakarois, sur lequel j'ai mené une longue enquête de terrain.

Introduction

Au cours des années 70, Alain Ricard a l'occasion d'observer un mode d'expression qui attire les spectateurs par milliers à Lomé comme à Lagos, et il se passionne pour cette forme de théâtre populaire, mieux connue sous le nom de « concert party ». Mettant en scène des situations du quotidien, les textes des représentations auxquelles il assiste prennent le plus souvent la forme de dialogues entre des personnages pris dans toutes sortes d'intrigues, jetés au cœur d'*imbroglio* dont ils ont du mal à se dépêtrer, pour le plus grand amusement du public. Car si ces pièces comportent un aspect moral, qui

s'affirme souvent lors du dénouement², elles sont toujours teintées d'humour, variant du cocasse à l'acérbe. « Le concert est le genre de la parodie, déclare-t-il ; il n'est pas le genre de celui qui célèbre la hiérarchie, mais celui qui la moque³ ». Il est une critique sociale dans laquelle chacun peut se reconnaître, ou reconnaître son prochain.

Par la suite, Alain Ricard abordera d'autres thématiques, parmi lesquelles les littératures africaines occuperont une place prépondérante, et se tournera vers d'autres régions du continent africain, l'aire swahiliphone notamment. Mais il n'a jamais cessé d'accorder une grande attention à l'évolution des pratiques performatives. Lors de la conférence AEGIS de Leiden en 2007, sa communication ne portait-elle pas sur ce même sujet, alors qu'il s'interrogeait sur « l'avenir du concert party⁴ » ? Par ailleurs, l'intérêt qu'il témoigne pour les travaux de Karin Barber, sur le théâtre nigérian⁵, ou ceux de Johannes Fabian⁶, au Zaïre, se traduit par diverses collaborations. En 1997, il signe *West African Popular Theatre*⁷ aux côtés de Karin Barber et John Collins ; quelques années plus tard, il proposera une suite au travail entrepris par Fabian à Lubumbashi, auprès de la troupe du célèbre Mufwankolo. « Je ne mourrai pas sans cravate⁸ » est un entretien du comédien katangais, réalisé et mis en scène sous une forme dramaturgique et filmé par l'association des *Vicanos*. Autant de projets qui s'inscrivent dans la durée et qui suscitent chez lui un engouement jamais démenti. Mais l'attrait qu'il reconnaît à ces productions n'est pas seulement dû aux différentes formes de *littérarité* que les textes recèlent, à leur inventivité et à leur dialogisme, il y perçoit également « une conception du monde qui se dégage du débat verbal quotidien » : « Les comédiens sont les maîtres de cette mise en dialogue problématique de la vie qui est mise à distance, donc point de vue critique », remarque-t-il⁹, en montrant par là-même que l'enjeu qui réside dans l'analyse de ces formes d'expression n'est pas simplement d'ordre artistique, mais bien aussi social et politique.

En 1985, l'anthropologue David Coplan s'adressait à ses lecteurs en craignant qu'ils puissent se demander s'il était « opportun d'écrire un livre sur les arts du spectacle et les artistes africains des villes¹⁰ » dans le contexte de « conflit social violent » que connaissait alors l'Afrique du Sud, rongée par le régime d'apartheid. Pourtant, deux années de terrain passées à côtoyer les comédiens, les musiciens, les professionnels du spectacle et le public dans les quartiers noirs de Johannesburg ou de Pretoria l'ont profondément convaincu du contraire. Dans une société où les Noirs voyaient leurs droits bafoués et leur parole bâillonnée, Coplan rappelle que ces arts sont « la voix d'une communauté¹¹ ». Selon lui, les « artistes ont insufflé à la lutte en faveur de l'autodétermination noire une vitalité culturelle qui lui était indispensable¹² ». D'où l'intérêt de considérer ces pratiques performatives non pas comme de simples productions artistiques, mais également d'en restituer les processus d'émergence et de création, d'énonciation et de représentation, dans le souci de mettre en lumière leur capacité à traduire l'expérience des individus dans la

société, tout en se faisant l'écho de leurs revendications et de leurs émotions vécues, projetées ou même fantasmées.

Alain Ricard est parmi l'un des premiers à avoir mis en évidence la fertilité de cette démarche. Son travail pionnier a ouvert la voie à une communauté de chercheurs qui travaillent aujourd'hui sur le sujet, et je souhaiterais ici montrer de manière personnelle comment s'est élaborée cette réflexion. Il est tout d'abord utile de revenir sur la définition de ce champ, pour ensuite s'intéresser à la nature des rapports qu'entretiennent les cultures populaires avec le politique en Afrique ; enfin, je présenterai quelques-uns des aspects de ma recherche sur le rap sénégalais, afin d'aborder de manière ethnographique certaines des questions propres à ce domaine d'études.

Cultures populaires et pratiques performatives en Afrique : définition d'un champ de recherches récent

Dès lors que l'on entreprend de délimiter un champ particulier, la tâche préliminaire est de s'accorder sur la terminologie à employer : ici, *arts du spectacle*, *arts vivants*, *arts de la scène*, ou encore *performance* et *pratiques performatives*. La première série de termes, très ancrée dans une historicité occidentale quelque peu exclusive, ne permet pas véritablement de désigner l'ensemble des pratiques à travers le monde, dans leur originalité et leur complexité. Aussi suis-je plutôt favorable à l'emploi des notions de *performance* ou de *pratiques performatives*, ici employées dans une acception empruntée aux anglophones (*to perform* : représenter). *Performance* apparaît alors comme étant un concept ouvert, dont la définition serait : la présentation ou la représentation par une ou plusieurs personnes d'une forme d'expression, le plus souvent artistique mais pas nécessairement, devant un public, restant à distance ou participant, dans un espace-temps défini.

En Afrique, les « arts performatifs » occupent une grande place dans la vie culturelle et sociale, certainement davantage que les autres pratiques artistiques. Ils sont aussi ceux qui sont les plus étudiés en sciences sociales, avec une prédilection assez marquée pour la musique, remarquent Karin Barber¹³ et Johannes Fabian¹⁴. Mais cette notion est généralement associée à une autre, celle de « cultures populaires » (*Popular Culture*). À la fois plus large du point de vue des pratiques, et plus restrictif du fait de son qualificatif, le champ de recherche des cultures populaires s'est considérablement développé ces dernières décennies et s'avère désormais éminemment transdisciplinaire et international. Mais quels impératifs sous-tendent de façon plus ou moins explicite l'emploi de cette expression ?

L'introduction au volume de la revue *Stichproben* consacré au thème des « Popular Music and Politics in Africa¹⁵ » est l'occasion pour Birgit Englert

de revenir sur les arguments les plus souvent invoqués pour qualifier une culture de « populaire ». Certaines acceptions, qui constituent surtout une tentative de délimitation du domaine, sont très larges, puisqu'elles s'intéressent également aux pratiques quotidiennes¹⁶, aux « façons de dire » et « façons de faire »¹⁷ ou encore aux mythes collectifs, parmi lesquels les rumeurs suscitent un intérêt constant¹⁸. D'autres sont plus étroites et ne retiennent que les pratiques artistiques conventionnelles¹⁹, mais elles n'en comportent pas moins une diversité de critères, chaque auteur mettant l'accent sur l'un ou plusieurs d'entre eux. En effet, tandis que certains assimilent celles-ci aux cultures de masse, d'autres les définissent comme étant des productions culturelles qui ne relèvent pas des élites (tant du point de vue des artistes que du public), mais davantage du peuple, d'autres surtout des jeunes, ou encore, prioritairement des citoyens. Enfin, serait « populaire » ce qui aurait un impact reconnu sur une large partie de la population, en insistant sur la diffusion.

Pourtant, au regard des principaux travaux auxquels j'ai eu accès, mais également de mes propres recherches sur la musique rap à Dakar, ces critères ne permettent que partiellement de saisir la réalité et ne sont pas complètement exempts d'interprétations d'ordre idéologique ; la reconnaissance des cultures populaires en tant que catégorie esthétique n'est pas davantage satisfaisante. Cette expression peut ainsi prêter à de multiples interprétations, et j'ai choisi de l'utiliser dans le sens où David Coplan l'entend : est populaire ce qui

est né de la communauté au service de laquelle il est, constituant organique indispensable à la vie et aux préoccupations des gens [...] qui le produisent et le soutiennent²⁰.

Cette dernière définition ne peut certes prétendre à l'exhaustivité, mais elle se montre suffisante pour porter son attention sur les particularités de chacune des expressions culturelles observées, et à ne considérer celles-ci qu'à la lumière du contexte politique et social dans lequel elles sont ancrées.

Les cultures populaires évoluent ainsi dans une interaction permanente avec leur société d'origine : elle est leur berceau, l'une de leurs principales sources d'inspiration, et presque invariablement leur enjeu majeur. Seule la rencontre des deux permet d'opérer une fécondation qui revêt chaque fois des allures différentes, même s'il s'agit initialement d'une forme d'expression bien connue ailleurs, tels que peuvent l'être le jazz, le théâtre ou plus récemment le rap.

Leur étude convoque des compétences diverses, dans des disciplines aussi variées que l'anthropologie, l'analyse littéraire, les arts du spectacle ou les sciences politiques. L'histoire également ne peut être dissociée de ce champ de recherches, point sur lequel insistent la plupart des auteurs, que l'on pense à Coplan, Fabian, Askew ou à White²¹, par exemple. En effet, seule une approche diachronique permet de comprendre les chemins qu'emprunte

l'élaboration d'une culture particulière, d'en saisir les rouages et les intrications complexes. L'expérience de textes se mêle à l'expérience vécue des acteurs de ces musiques, danses ou dramaturgies.

Ainsi, l'anthropologue s'intéresse précisément à la façon dont les artistes transcrivent leur perception du réel, de leur quotidien mais aussi celui de ceux à qui ils s'adressent, hommes et femmes dont les parcours de vie sont si peu considérés par les différentes institutions incarnant le *pouvoir* et le *savoir*²² dans la société. Les rappeurs se présentent à ce titre comme la « voix des sans-voix », même si la plupart des autres artistes ne formulent pas cette vocation de façon aussi explicite. Ce témoignage du vécu est transmis à travers la musique, la performance, mais également et peut-être avant tout à travers les textes. Le recueil de ces textes, leur traduction puis leur interprétation, toujours à la lumière d'une observation de terrain et d'un échange approfondi avec leurs auteurs, permettent de pénétrer dans un univers éminemment subjectif quoique porteur d'une pensée collective, à l'échelle d'une communauté dont la nature varie selon la culture à laquelle on s'intéresse.

Réflexions sur l'expression du politique et des rapports de pouvoir dans les cultures populaires

Ainsi, les paroles de chansons, les dialogues de théâtre, les inscriptions²³ ou encore les créations poétiques sont énonciateurs d'une parole qui met en scène les rapports de pouvoir, quelle que soit leur forme. Le discours produit est inédit et retient d'autant plus notre attention que les élites sont détentrices d'une parole officielle souvent impérieuse, autoritaire, parfois exclusive. En effet, le discours est habituellement généré ou arbitré par le pouvoir, remarque Michel Foucault, régi par des normes éthiques auxquelles il est difficile de se soustraire :

Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité²⁴.

Les institutions mettent ainsi en œuvre des procédures de contrôle puissantes, afin que la parole ne puisse accéder à une quelconque émancipation : l'interdit, le monopole du « partage » entre la parole sensée et la folie²⁵, entre la vérité et la falsification, sont autant de mécanismes de coercition mis en place par les différents organes de pouvoir²⁶. Au cœur de cet arsenal, seule la figure du fou, emblématique d'une parole non policée, pourrait échapper à la censure, mais observe-t-il encore :

Tout cet immense discours du fou retournait au bruit ; et on ne lui donnait la parole que symboliquement, sur le théâtre où il s'avancait, désarmé et réconcilié, puisqu'il y jouait le rôle de la vérité au masque²⁷.

Pourtant, alors que Foucault ne conçoit le « fou/comédien » autrement que comme un personnage « désarmé et réconcilié », dont l'acte semble condamné à demeurer inoffensif et vain²⁸, j'objecterais que les artistes des cultures populaires auxquelles nous nous intéressons ici parviennent à faire émerger un espace de création propice à l'expression d'un discours non officiel, liminaire²⁹, et sinon systématiquement subversif, tout au moins original. Non pas que l'on puisse prétendre, en cédant à une certaine idéalisation, que celui-ci soit libéré de toute norme implicite ou clairement formulée, mais qu'il faille lui reconnaître sa part de complexité et d'autonomie. D'ailleurs, Foucault ne remarque-t-il pas lui-même que le discours est le lieu « de luttes, de victoires », autant que « de blessures, de dominations, [et] de servitudes »³⁰ ?

Il importe d'ailleurs de souligner que ces textes adoptent des registres et des styles très divers, parfois antagonistes, en fonction du contexte, de l'époque ou de la subjectivité de l'artiste. Il s'avère par conséquent vain de vouloir les appréhender dans leur globalité. Pourtant, tous semblent caractérisés par une forte dimension dialogique³¹, et souvent une grande polysémie. Cette dernière ne se réduit pas à une simple posture esthétique ; elle intervient également comme une adaptation aux multiples interdits sociaux et à la censure politique qui viennent entraver le déferlement des mots dans les espaces publics ou les radios.

Mes enquêtes sur la musique rap à Dakar m'ont permis de recueillir une parole directe, virulente, qui ne craint ni la dénonciation ni même l'appel à la révolte. Mais dans d'autres contextes, elle prend des détours sinueux, en faisant usage de métaphores, d'allusions et de références masquées derrière une prudente neutralité. Les rapports de pouvoir transparaissent alors par le biais d'autres voies que celle de la confrontation frontale. C'est pour cette raison que Filip de Boeck préconise de ne pas se contenter d'analyser les pratiques culturelles à travers la grille de l'hégémonie et de la résistance, mais aussi celle de « l'adaptation, de l'accommodation et de la collaboration³² ». Des auteurs tels que Yacouba Konaté à propos du *zouglou* ivoirien³³, Alice Bancet du *bongo flava* tanzanien³⁴ ou Bob White dans le cas de la rumba congolaise³⁵ s'accordent pour mettre en évidence ces stratégies de contournement récurrentes dans les modes d'énonciation des cultures populaires. Bob White, anthropologue américain dont l'observation du milieu de la musique populaire congolaise s'est accompagnée de la participation à la vie professionnelle d'un groupe de rumba, remarque avec de Boeck que les artistes peuvent même dans certains cas apporter leur soutien aux hommes de pouvoir, en exerçant une véritable fonction laudative³⁶. Son travail porte sur « la fin de règne » de Mobutu, dont l'obsession de renforcement du pouvoir personnel s'est volontiers appuyée sur les ressorts émotionnels et symboliques de la musique populaire. L'ancien président zaïrois souhaitait imposer un

retour à l'*authenticité* et a décidé à ce titre de valoriser les cultures dites traditionnelles aussi bien que les cultures populaires qualifiées de *modernes* et *urbaines*, mais reconnues comme des productions nationales. Les musiciens participaient ainsi à la promotion d'une idéologie nationaliste et contribuaient à l'élaboration de ces « communautés imaginées » dont parle Benedict Anderson³⁷. C'est à cette notion que fait également référence Kelly Askew dans sa présentation des musiques swahili que sont le *taarab*, le *ngoma* ou le *dansi*, et qu'elle décrit comme autant de cultures politiques s'articulant autour de la construction du nationalisme tanzanien³⁸.

Ainsi, nous voyons que les pratiques performatives en Afrique subsaharienne sont caractérisées par une très grande diversité de formes et de discours, souvent déterminées par le contexte de leur production et de leur représentation. Mais toutes dessinent les contours d'une vision personnelle de la société en s'adressant au public le plus large. En revanche, certaines puisent dans le répertoire des musiques et des pratiques culturelles ancrées dans l'imaginaire communautaire, des traditions profanes et religieuses, tandis que d'autres ont choisi de s'appropriier des formes exogènes plus contemporaines, venues d'outre-Atlantique, d'Europe ou d'ailleurs³⁹. Or, les tenants d'une authenticité culturelle souveraine jugent ces emprunts comme étant les stigmates d'une acculturation en œuvre dans l'Afrique postcoloniale. La première réaction des populations locales fut de se méfier de ces expressions nouvelles, non identifiables dans le paysage culturel dont elles étaient coutumières, et les universitaires les dédaignèrent pour leur caractère ni « wholly traditional », ni « fully elite » pour citer Karin Barber⁴⁰. Celle-ci regrette de voir ses homologues chercher à extraire le *traditionnel* dans le *moderne*, dans la seule optique de lui donner un semblant de légitimité. Ce regard occidental porté sur une Afrique dont on nie les dynamiques dissimule selon elle le dessein mal assumé d'une quête d'un *Autre* idéalisé et perdu.

Pourtant, l'influence grandissante et la pérennité de ces nouvelles formes de cultures populaires semblent être progressivement venues à bout des réticences les plus tenaces, confortées par l'intérêt que quelques auteurs précurseurs ont su leur accorder. David Coplan est l'un d'entre eux. Il insiste ainsi sur le fait que « les arts du spectacle de la ville représentent [...] non pas la désintégration, mais la création d'une culture⁴¹ ».

L'engouement nouveau de la communauté des chercheurs pour le rap africain témoigne de cette reconnaissance : lorsque j'ai commencé mon terrain sur le rap sénégalais en 1999, personne, à l'exception de deux étudiants⁴², n'avait entrepris d'étude sur le sujet. Cependant, au cours des quatre années durant lesquelles je séjournais régulièrement dans le pays⁴³, je constatais que des universitaires venus d'Europe ou des États-Unis commençaient à s'y intéresser. Depuis, la musique rap, et plus largement la culture hip-hop, sont considérées comme des cultures populaires à part entière et font l'objet de recherches dans l'ensemble des régions du continent africain.

À titre d'exemple, c'est sur le rap à Dakar⁴⁴ que je souhaiterais désormais

porter mon attention. Sa présentation me permettra ainsi de revenir sur certains des aspects qui caractérisent les relations entre pratiques performatives et politique en Afrique. Ma description, ethnographique cette fois, portera également sur quelques-unes des spécificités de cette musique urbaine omniprésente dans la capitale sénégalaise.

Le rap sénégalais, ou l'expression d'un discours contestataire inédit

« Ces formes citadines modernes sont africaines parce que les Africains ont choisi de les jouer » affirme Coplan dans *In Township Tonight !*⁴⁵. Mais elles trouvent également leur légitimité dans le fait qu'elles sont issues des musiques noires américaines, dont la source est elle-même à chercher dans les racines africaines. Paul Gilroy parle d'elles comme de « bijoux rapportés de la servitude », dans le cadre de ce qu'il nomme l'*Atlantique Noir*⁴⁶. Toutefois, il est intéressant de noter avec Mamadou Diouf⁴⁷ que l'Afrique est exclue de la définition que Gilroy propose de cette notion. En effet, alors même que l'auteur évoque les exemples du jazz et du rap, le continent n'est étrangement pas considéré comme faisant partie de ce réseau de circulations culturelles et symboliques. C'est pourtant le sentiment de vivre sinon un destin similaire, tout au moins un ostracisme comparable à celui des Noirs de l'autre rive, qui motive l'adoption de la musique rap par ces jeunes citadins africains. Ils créent en dépit de toute considération d'authenticité ou d'invasion culturelle, dans un même élan qui les incite à dire ce que leur inspire leur propre société, ainsi que la place qui leur y est réservée. Les rappeurs pratiquent l'*extraversion* (Bayart)⁴⁸, mais aussi l'*intraversion*, comme le remarque Jean-François Havard, qui prend le soin de « décrire les processus consistant à réévaluer des éléments culturels autochtones, supposés attester d'une tradition authentique, en les soumettant à des objectifs contemporains⁴⁹ ».

Au Sénégal, le contexte était peu favorable à l'épanouissement du rap, surtout à ses débuts. Traditionnellement, la parole y est attribuée selon des principes hiérarchiques et générationnels : elle est avant tout réservée aux anciens, les jeunes n'y ayant que rarement accès. Achille Mbembe⁵⁰ remarque que l'État en Afrique fait presque invariablement preuve de paternalisme, exigeant la soumission et l'allégeance de la part des jeunes. L'autorité à laquelle ils sont soumis au sein de la famille leur est également imposée au niveau de l'État.

Dans la mesure où le modèle de soumission des cadets aux aînés sociaux est lui-même décliné du modèle de soumission des enfants à leurs parents dans la structure familiale, il offre aux tenants du pouvoir les outils symboliques d'une stigmatisation de toute forme de contestation⁵¹.

Mais les années 80 représentent un tournant dans le comportement des jeunes Sénégalais au sein de la sphère publique : la crise économique et financière, les politiques d'ajustement structurel et le mépris ressenti à leur endroit alors qu'Abdou Diouf n'hésite pas à les taxer de « jeunesse malsaine » seront les ferments de leur rébellion. En 1988, année qualifiée de « blanche », ils manifestent leur mécontentement, ce qui se traduit par des grèves, des manifestations et des émeutes. Il est ainsi révélateur que le rap fasse son apparition dans le paysage sénégalais au même moment, et qu'il acquière rapidement une dimension contestataire. Dès lors, la jeunesse locale exprime sa forte volonté de s'affirmer publiquement, en écho au désir d'émancipation dont elle témoigne dans le cadre de la famille. Ces « cadets sociaux » inventent une façon inédite de s'impliquer dans la vie de la *polis*, en faisant ouvertement le choix de n'exclure personne : nulle nécessité d'être issu d'une caste de griots, d'une classe sociale particulière ni même d'être musicien pour s'improviser rappeur. Ceux-ci convertissent la situation de marginalité dans laquelle ils sont placés par leurs aînés en une situation de *liminarité* consciente et créative. En outre, alors que les journalistes se plaignent de l'exercice persistant d'une censure pesant sur leur profession, ces jeunes jouissent d'une assez grande liberté : les élites dirigeantes ne mesurent en effet que tardivement le pouvoir que les rappeurs détiennent pourtant déjà dans la « fabrique de l'opinion publique⁵² ». Ce n'est qu'au tournant de l'année 2000, à l'occasion des élections présidentielles, que les politiciens réalisent le poids du discours rap sur la conscience collective. Les jeunes ne sont désormais plus de simples « subalternes », mais de véritables acteurs de la vie sociale.

Cette évolution se produit simultanément avec la libéralisation des radios en 1994. Marie-Soleil Frère affirme qu'à cette époque, les médias contribuent « à définir les contours d'un nouvel espace public, à instaurer une tradition de contestation, à désacraliser l'autorité, à proposer de nouvelles modalités de participation aux citoyens⁵³ ». Dès lors, on assiste à l'apparition de nombreuses radios privées et communautaires. Il est désormais possible d'échapper au contrôle de l'État et d'exprimer un dissentiment, voire une opposition radicale. Une grande place est faite à la musique rap sur les ondes : plusieurs fois par semaine, les artistes sont invités pour commenter l'actualité, aussi bien musicale que politique, sociale ou religieuse. Dans *Lu ðëkk bi lacc*, le groupe *Sen Kumpë* chante :

Quant à vous, les stations radios et la presse écrite, on vous remercie beaucoup, vous nous avez aidé à réaliser cette prise de conscience, à nous révolter⁵⁴.

Par ailleurs, un milieu professionnel du rap émerge et s'organise progressivement, en proposant des alternatives aux rapports de pouvoir en vigueur au sein de la société sénégalaise. Celui-ci se distingue en cela qu'il offre d'autres moyens d'ascension sociale, en marge des modes de promotion des institutions économiques, politiques ou religieuses ; il se démarque aussi

par son fonctionnement interne. De façon plus ou moins comparable à la *communitas* décrite par Turner dans le cadre des rituels traditionnels⁵⁵, les rappeurs décident de vivre ensemble en promouvant des valeurs d'égalité et de solidarité. Turner explique toutefois que cet idéal n'a pas vocation à durer, et le milieu du rap n'échappe pas à la règle. Déjà vieux d'une vingtaine d'années, il rencontre des problèmes de conflits et de rivalités, mais force est de constater qu'il parvient jusqu'à présent à maintenir une certaine unité. La convivialité des relations que les rappeurs entretiennent généralement avec leur public vient également confirmer cette volonté d'ouverture.

Une analyse détaillée du discours dans les textes de rap met, enfin, en évidence l'expression de rapports de pouvoir polymorphes, que je vais tenter d'exposer ici brièvement. Tout d'abord, nous l'avons vu, le rap sénégalais permet l'expression d'une confrontation directe avec les différents organes de pouvoir : les élites et les partis politiques, les institutions économiques nationales ou internationales (FMI, OMC notamment)⁵⁶ mais aussi à certaines occasions avec les chefs religieux et les pratiques clientélistes des confréries.

En outre, leur discours s'adresse de façon récurrente à leur public, et ils dénoncent certains comportements dont ils déplorent la persistance au sein de la population locale : « 100 commentaires⁵⁷ » et « *Gel bu am djouromi gars*⁵⁸ » en sont deux exemples célèbres. Le premier est un long pamphlet qui énumère ce qui semble intolérable à ses deux auteurs : la superficialité ambiante, la vénalité des filles, les tendances libidineuses des hommes âgés, l'homosexualité, l'opportunisme des marabouts ; le deuxième est une satire qui condamne le *mbaraan*, une pratique qui consiste pour les filles à multiplier leurs relations avec des hommes, dans l'objectif de se faire entretenir. Les rappeurs n'hésitent par conséquent pas à se montrer virulents envers certaines pratiques sociales qu'ils estiment déviantes. Ils mettent régulièrement en scène les tensions qui peuvent exister entre aînés et cadets, hommes et femmes, nantis et déshérités⁵⁹. Le ton est généralement plus mesuré qu'il ne l'est lorsqu'ils s'adressent aux institutions ; en effet, ils ne semblent jamais perdre de vue qu'ils s'adressent à leurs pairs, et leur style est dans ce cas plus volontiers moralisateur ou fraternel.

Le choix des langues représente également un enjeu de pouvoir bien connu des ethnoлингuistes. Alain Ricard l'avait déjà mis en évidence à propos du concert party à Lomé, en interprétant la diglossie comme l'expression de rapports de domination⁶⁰. Dans le cas du rap, le passage d'une langue à une autre est également significatif de ce que l'on veut mettre en valeur auprès des auditeurs : la modernité (l'anglais), le discours savant ou officiel (le français) ou encore la proximité avec la population, la tradition, l'évocation de thèmes ancrés dans le local (le wolof).

Enfin, le rap constitue un exemple particulièrement intéressant de passage incessant entre l'oral et l'écrit. Il joue avec chacun des registres existants, en créant un style éclectique et libre, débarrassé des contraintes formelles des cultures traditionnelles ou savantes. Les textes sont minutieusement composés

à l'écrit, avant de s'échapper de leur structure et de prendre tout leur sens lors de leur performance orale. Les rappeurs oscillent de manière ludique entre l'argot, les jeux de mots, les proverbes, les entorses faites à la syntaxe, et l'adoption de styles littéraires destinée à montrer leur aisance avec la culture savante : les genres épistolaire, dramaturgique, romanesque servent de base à leurs textes, qu'ils agrémentent de nombreuses références historiques, religieuses ou philosophiques. À cet endroit également s'expriment des rapports de pouvoir : le système scolaire, considéré par Foucault comme le lieu d'appropriation des discours officiels ou académiques, est lui aussi un outil politique. Il exclut celui qui ne le possède pas. Or, les rappeurs montrent simultanément qu'ils détiennent ce savoir et qu'ils s'en détachent selon leur bon vouloir, en jouant avec l'alternance du formel et de l'informel, du *savant* et du *vulgaire*⁶¹. Les pratiques du *sampling* et du collage musical viennent elles aussi renforcer cette sensation de liberté que l'on éprouve à l'écoute de cette musique sciemment « bricolée ». Tout, dans la musique, la forme et le contenu des textes, leur performance et d'une manière générale, l'occupation des espaces publics par les rappeurs, affirme la capacité d'émancipation de la musique rap au Sénégal.

Conclusion

Pourtant, ce cas précis demeure une exception dans le paysage des cultures populaires africaines. L'immense majorité d'entre elles fait montre d'une plus grande retenue, soit par escapisme, soit qu'elle choisisse de cultiver une certaine ambiguïté par stratégie. Il est par conséquent nécessaire d'être attentif à tous les styles de discours, de chercher à y déceler ce qui est parfois soigneusement dissimulé, sans que cette tentative ne conduise à « sur-interpréter » le sens de ces textes. Le rôle du public est également déterminant dans ce jeu d'interprétations : une fois ces créations produites et représentées, celui-ci s'en accapare librement, parfois de façon inattendue. C'est alors au chercheur de savoir y prêter attention. En effet, le regard ethnographique porté sur la société, et corrélativement l'adoption d'une méthode ethnolinguistique pour l'analyse de ces productions textuelles se révèlent être les meilleures préventions contre tout risque de contresens ou d'abus d'interprétation.

Ainsi, ces pratiques ne peuvent être comprises qu'à la lumière de leur contexte d'émergence ; il serait vain de vouloir les considérer comme des isolats culturels. De surcroît, depuis quelques années, un phénomène nouveau est apparu auquel il s'avère désormais important de s'adapter : la diffusion virtuelle de ces cultures par le biais des nouvelles technologies. Tricia Rose ou Christian Béthune parlent d'« oralité seconde⁶² » pour évoquer la transformation des formes d'oralité une fois médiatisées et diffusées à grande

échelle.

Pour l'anthropologue, le « terrain » est en train de se fractionner, de se démultiplier, et il lui faut non seulement s'attacher au local mais aussi à la dimension globale des communautés artistiques élargies et des réseaux diasporiques notamment. Les répercussions politiques en sont évidentes : ce public virtuel s'informe, participe. Comme le remarque Jean-François Bayart, « l'extériorité⁶³ » jadis monopolisée par les élites fait désormais l'objet d'une appropriation populaire qui ouvre considérablement les perspectives de ce champ de recherche.

1 ANR Textes et Terrains swahili – CNRS/Université de Bordeaux.

2 Ainsi en est-il de l'exemple que donne Alain Ricard quand il présente la pièce *Francis le Parisien* : « Les Parisiens du concert. Discours métissé ou discours dominé ? », *Politique africaine*, n° 5, mars 1982, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 43.

4 Ricard, Alain, « Popular Culture and Politics. Alternative Channels of Expression », Conférence AEGIS, ECAS de Leiden, panel 20, juillet 2007.

5 Barber, Karin (éd.), *Yoruba Popular Theatre : Three Plays by the Oyin Adéjobi Company*, Atlanta GA, African Studies Association, 1994, 604 p.

6 Fabian, Johannes, *Power and Performance. Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, 314 p.

7 Barber, Karin et Ricard, Alain et al., *West African Popular Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, 285 p.

8 « Je ne mourrai pas sans cravate », *Archives of Popular Swahili*, vol. 6, n° 1, 16 décembre 2004 (<http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/vol6/mufwankolointro.html#introduction>).

9 Ricard, Alain, « L'art populaire de Mufwankolo », *Archives of Popular Swahili*, vol. 6, n° 1, 16 décembre 2004 (<http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/vol6/mufwankolointro.html>).

10 Coplan, David, *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala /CREU, 1992, 450 p. [1^{re} éd. Johannesburg, 1985], p. 7.

11 *Ibid.*, p. 8.

12 *Ibid.*, p. 7.

13 Barber, Karin, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press ; Oxford, James Currey, 1997, p. 1.

14 Fabian, Johannes, « Popular Culture in Africa : Findings and Conjectures », in Barber, Karin (éd.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press ; Oxford, James Currey, 1997, p. 18.

15 Englert, Birgit (éd.), « Popular Music and Politics in Africa », *Stichproben*, n° 14, 2008 : <http://www.univie.ac.at/ecco/stichproben/nr14.htm>

16 Voir Certeau Michel de, *L'invention du quotidien*, tome 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p. ; Agier, Michel et Ricard, Alain, *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, Paris, ORSTOM, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997, 164 p.

17 Voir Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, 347 p.

18 Voir Musila, Grace, « Popular Culture and Politics. Alternative Channels of Expression », Conférence AEGIS, ECAS de Leiden, panel 20, juillet 2007.

19 Voir Englert, Birgit, « Popular Music and Politics in Africa. Some Introductory Reflexions », *Stichproben*, n° 14, 2008, p. 1-15.

20 Coplan, *op. cit.*, p. 15.

21 Voir Coplan, *op. cit.* ; Fabian, « Popular Culture in Africa », in Barber, *Readings...*, *op. cit.*, p. 18-28 ; Askew, Kelly, *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2002, 417 p. ; White, Bob W., *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham/Londres, Duke University Press, 2008, 300 p.

22 Les deux étant intrinsèquement liés, tel que l'a montré Michel Foucault, à travers une relation « savoir-pouvoir » (*Les Mots et les choses*, 1966 ; *L'Archéologie du savoir*, 1969).

23 Je pense en particulier aux graffitis, qui font partie intégrante de la culture hip-hop, mais également aux inscriptions et commentaires produits sur les murs ou les véhicules notamment. Shani Omari s'est, par exemple, intéressée aux devises et commentaires inscrits sur les *dala dala*, camionnettes servant de transports en commun à Dar es-Salaam.

24 Foucault, Michel, *L'Ordre du discours* (leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970), Paris, Gallimard, 1971, p. 11.

25 Foucault fait ici allusion à l'institution médicale, au psychiatre et au psychanalyste, détenteurs de ce partage entre raison et folie.

26 Foucault les range parmi « les procédures de contrôle externes ».

27 Foucault, *op. cit.*, p. 14.

28 Cette citation n'est pas sans rappeler la tirade de Macbeth (Acte V, scène V) : « La vie n'est qu'une ombre qui marche ; un pauvre comédien qui s'agite et se pavane une heure sur scène et puis qu'on entend plus. C'est une histoire, racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie... rien ».

29 J'emploie ici « liminaire » dans le sens que propose Victor Turner dans Turner, Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 206 p. [1^{re} éd. Chicago, 1969]. Il s'agit d'une notion que j'ai développée dans ma thèse de doctorat (« «Sénégal Yewuleen !». Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire », Université Bordeaux II, 2008, p. 106-108).

30 Foucault, *op. cit.*, p. 10.

31 Bakhtine, Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, présentée par Julia Kristeva, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, 349 p. [1^{re} éd. Moscou, 1963].

32 Boeck, Filip de, « Postcolonialism, Power and Identity. Local and Global Perspectives from Zaire », in Werbner, Richard (éd.), *Postcolonial Identities in Africa*, Londres, Zed Books, 1996, p. 94.

33 Konate, Yacouba, « Génération zouglou », *Cahiers d'études africaines*, 168, vol. 42, n° 4, 2002, p. 777-796.

34 Bancet, Alice, « Le hip-hop tanzanien ou la volonté de briser le mur du silence », *Africultures*, septembre, 2005 (<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4091>) et Bancet, Alice, « Formation of a Popular Music », in Njogu, Kimani et Maupeu, Hervé, *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es-Salaam, Mkuki Na Nyota Publishers Ltd ; Nairobi, IFRA, 2007, p. 315-354.

35 White, *op. cit.*

36 L'activité des musiciens étant très peu lucrative, la plupart d'entre eux se sont tournés vers les élites politiques pour s'assurer une ascension sociale, en entretenant des relations clientélistes avec eux.

37 Anderson, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, 212 p. [1^{re} éd. Londres, 1983].

38 Askew, *op. cit.*, p. 14.

39 Il est souvent fait référence aux musiques latines d'Amérique du Sud et des Caraïbes – la salsa, la rumba par exemple –, mais aussi plus récemment aux cultures indiennes, véhiculées à travers les films populaires notamment.

40 Barber, *Readings...*, *op. cit.*

41 Coplan, *op. cit.*, p. 11.

42 L'un de l'université Gaston Berger de Saint-Louis, Abdoulaye Niang, l'autre de Cheikh

Anta Diop, Mamadou Dramé. Ce dernier participa par la suite à un groupe de recherches en ethnolinguistique (le GRAFEC) dédié au rap en Afrique, sous la direction de Michèle Auzanneau, alors maître de conférences à Paris V.

43 Mon travail de terrain fut d'une durée de quatorze mois, répartis entre 1999 et fin 2002.

44 Le Sénégal se trouve être le premier pays en termes de production et de diffusion du rap en Afrique. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi la ville de Dakar pour mener mes enquêtes de terrain de doctorat.

45 Coplan, *op. cit.*, p. 10.

46 Gilroy, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Lille, Kargo ; Paris, Éclat, 2003, 333 p. [1^{re} éd. Cambridge, 1993].

47 Discussion lors de ma soutenance de thèse de doctorat à Bordeaux le 13 mai 2008.

48 Bayart, Jean-François, « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », *Critique internationale*, n° 5, automne 1999, p. 97-120.

49 Havard, Jean-François, *Bul Faale ! Processus d'individualisation de la jeunesse et conditions d'émergence d'une génération politique au Sénégal*, thèse pour le doctorat de science politique, Université Lille 2, CERAPS, 2005, p. 283.

50 Mbembe, Achille, *Les Jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1985, 268 p.

51 Havard, Jean-François, *op. cit.*, p. 109.

52 Chomsky, Noam *et al.*, *La Fabrique de l'opinion publique. La politique économique des médias américains*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003, 330 p.

53 Frère, Marie-Soleil, « Médias en mutation : de l'émancipation aux nouvelles contraintes », *Politique africaine*, n° 97, mars, 2005, p. 5.

54 Sen Kumpë, *Lu dëkk bi lacc*, cassette *Politichien*, Dakar, 2000. *Lu dëkk bi lacc* est une expression wolof que l'on pourrait traduire par « la demande du peuple ».

55 Turner, *op. cit.*

56 Awadi s'est également manifesté contre les APE (« Accords de partenariat économique ») dans un texte intitulé « On ne signe pas ».

57 Iba (Rap'adio) et Maktar (WA BMG 44), « 100 commentaires », cassette *D-Kill-Rap*, Fitna Produktion, Dakar, 1999.

58 Sen Kumpë, *Gel bu am djouromi gars* (« La fille qui a cinq mecs »), Dakar, 2002.

59 Ils utilisent dans ce cas volontiers le style du *story telling*, qui consiste à raconter des histoires fictives mais réalistes, destinées à provoquer une identification dans le public.

60 Ricard, « Les Parisiens du concert [...] », *op. cit.*

61 William Labov fait remarquer que, dans le milieu qu'il étudie aux États-Unis, la variation stylistique des locuteurs appartenant à la *middle class* est plus extrême que celle des locuteurs appartenant à la *working class* : Labov, William, *Le parler ordinaire*, tome 1 : *La langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Paris, Minuit, 1978 [1^{re} éd. Philadelphia, 1972]. Cette remarque s'applique également aux rappeurs dakarois qui appartiennent le plus souvent à la classe moyenne ou, à défaut, à la catégorie la plus instruite des jeunes.

62 Voir Rose, Tricia, *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanovre/Londres, Wesleyan University Press, 1994, 237 p. ; Béthune, Christian, *Le Rap : une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1999, 245 p. ; et Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres/New York, Routledge, 2002, 204 p. [1^{re} éd. 1982].

63 Bayart, « L'Afrique dans le monde [...] », *op. cit.*, p. 98.

Le projet « Afri-Frans » : tissant des liens entre l'Afrique du Sud, la France et Madagascar

Naòmi MORGAN¹

Résumé : Depuis 1994, l'Afrique du Sud redécouvre les îles qui parsèment sa côte orientale, dont Madagascar, et s'ouvre à la découverte musicale à travers des traductions de chansons afrikaans en français. L'auteur de cet article et traductrice des chansons qui composent le projet « Afri-Frans », dont le CD sortira en France en 2010, se penche ici sur le processus traductologique en des termes pratiques. En vue de l'absence de bons dictionnaires bilingues afrikaans / français, elle propose l'adaptation d'idiomes afrikaans au français en guise de concession culturelle à l'auditeur français et francophone. L'explication des choix terminologiques vise à combler certaines lacunes dans le choix des outils disponibles au traducteur à l'intérieur du couple de langues afrikaans / français. Interprétées par la chanteuse Maude Myra, d'origine malgache, ces chansons constituent plus qu'un projet de traduction ; à travers « Afri-Frans », l'Afrique du Sud renoue avec son histoire.

Eh bien, pour commencer, mes collègues, qui sont mes anciens étudiants pour la plupart, se disputeront ma place. Ensuite ils auront mauvaise conscience, et alors, en mon honneur, ils composeront un recueil de leurs propres essais sur John Donne. Le volume s'ouvrira sur une introduction chaleureuse énumérant mes qualités les plus attachantes. Une introduction brève, mais gentille (Margaret Edson, *Wit*)².

[Rabearivelo] est l'homme du va-et-vient entre le français et le malgache, alors qu'il ne quittera jamais son île (Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*)³.

Il est opportun de commencer ce texte consacré à la traduction de chansons afrikaans en français par un hommage à Alain Ricard : dans un sens, nos rapports ont été caractérisés par une traduction perpétuelle. Sur le plan personnel d'abord (nous communiquons en français, qui n'est pas ma langue maternelle), sur le plan professionnel ensuite (j'ai eu le privilège de traduire

deux de ses livres)⁴.

La traduction de *Littératures d'Afrique noire* m'a fait découvrir l'écrivain malgache Jean-Joseph Rabearivelo ; je crois bien que la traduction des 13 chansons afrikaans sorties en CD en mai 2009⁵ trouve son origine dans la lecture de la deuxième épigraphe citée ci-dessus, puisqu'elle communique l'idée de la traduction comme laissez-passer : transcripteur plutôt que traducteur, l'œuvre innovatrice de Rabearivelo a déplu aussi bien aux colons qu'aux nationalistes. Il n'irait jamais en France. Le choix de traduire en français des chansons afrikaans et de les faire interpréter par la chanteuse Maude Rakotondravohitra (nom de scène Maude Myra)⁶, née à Paris de père malgache et de mère martiniquaise, est peut-être moins original, mais permettra d'organiser en 2010 un spectacle musical de grande envergure qui confirmera la redécouverte sud-africaine des îles (Maurice, la Réunion et Madagascar) qui parsèment sa côte orientale et qui ont joué un rôle important dans son histoire jusqu'au XIX^e siècle⁷. En mai 2010, avant la première Coupe du monde de football sur le continent africain, elle partagera la scène des plus grandes villes sud-africaines avec des chanteuses de langue afrikaans pour célébrer la proximité du continent des îles voisines. Elle interprétera quelques-unes des chansons phares du répertoire afrikaans, dont la traduction de *Mannetjies Roux* (*Tonton avait une ferme en Afrique*, désormais abrégé à *Tonton*), chanson considérée comme l'hymne national de la communauté afrikaner. *Tonton* contient tous les thèmes associés traditionnellement avec la culture afrikaner : le rugby et ses héros, la menace d'une sécheresse qui ruinerait la récolte, et la prière comme moyen de s'humilier devant Dieu et d'influer sur les conditions météorologiques.

Une simple chanson a parfois le pouvoir potentiel de remplacer un hymne national (tel la *Brabançonne* par *Le plat pays* de Jacques Brel). Depuis la sortie du disque *Afri-Frans* en mai 2009, *Tonton* éclipse toutes les autres chansons du CD et s'entend presque exclusivement dans les émissions radiophoniques. Les acquéreurs du CD sont Afrikaner à 90 % ; un pourcentage important avoue l'acheter pour leurs enfants qui, suite à l'exode des cerveaux, font partie de l'importante diaspora afrikaner aux États-Unis, en Nouvelle-Zélande, en Australie et en Grande-Bretagne. *Tonton* décrit une scène rurale sud-africaine par excellence, celle du Boer essayant contre vents et marées de survivre en Afrique. L'entendre en français rappelle aux émigrés afrikaner la patrie lointaine à travers une langue interposée (et donc plus supportable pour ceux souffrant du mal du pays), ainsi que le lien avec les terres ancestrales européennes disparu de l'Afrique du Sud arc-en-ciel en même temps que l'enseignement du français subventionné par l'État. Les auditeurs, qu'ils soient afrikaners, français ou francophones, ont l'impression de comprendre les références interculturelles, de faire un voyage dans l'espace et dans le temps. La traductrice (l'auteur de ce texte), elle, n'a eu égard qu'aux éventuels auditeurs français ou francophones, facilitant leur compréhension en insérant dans le texte cible des références intertextuelles

dépaysantes pour l'auditeur afrikaner qui lira la retraduction afrikaans du texte français dans le livret. Rabearivelo et Couchoro, eux, partaient du principe que « La “langue étrangère cultivée” doit se plier au génie des “idiomes locaux” [...] »⁸ ; dans le projet Afri-Frans, ce sont plutôt les idiomes locaux qui se sont adaptés au français. Ce processus traductologique sera commenté au fil des pages suivantes, qui mettra en exergue divers exemples de concessions culturelles et donneront un aperçu des options à l'intérieur du couple de langues afrikaans-français. La traductrice espère ainsi répondre à au moins une des exigences du traductologue, selon Eco :

[...] un traductologue devrait avoir eu, au moins une fois dans sa vie, l'expérience de traduire aussi bien que celle d'avoir été traduit (dans une langue qu'il connaît, évidemment, afin de travailler en étroite coopération avec son traducteur)⁹.

La traduction interlinguistique de chansons pose un véritable défi ; le traducteur doit tenir compte non seulement du texte, mais aussi de la mélodie et de la synchronisation de notes et de syllabes accentuées. La traductrice ne pouvait compter sur la connaissance préalable de l'auditeur français du champ de références afrikaner à l'intérieur duquel se déroulent les chansons. Si le français moyen a certaines connaissances de l'histoire et de la politique sud-africaines, plusieurs chansons incluses dans cette collection se caractérisent par des images et des noms de lieux régionaux, surtout du Cap de l'Ouest. Ces aspects peu ou point connus devaient être présentés au public français par un équivalent :

[...] les plus graves erreurs de compréhension et de reproduction du sens d'un discours sont dues au fait de ne pas prendre en compte les contextes d'un texte. Mais il faut bien comprendre que les contextes influent sur tous les niveaux structuraux du texte : phonologique, lexical, grammatical et historique, y compris tout ce qui aboutit à la production du texte, la manière dont le texte a été interprété dans le passé, et les préoccupations évidentes de ceux qui demandent et qui commanditent la traduction¹⁰.

Le CD se compose d'une collection de chansons de genres, de compositeurs et de chanteurs divers. L'unité de ce CD (si unité il y a) réside dans la personnalité et la profession de Matthys Maree : compilateur, producteur, pianiste accompagnateur (de quelques-uns des chanteurs afrikaans contemporains les plus connus, tels que Matthys Roets, Herman van den Berg, Laurika Rauch et Anna Davel). La chanson la plus ancienne est le chant populaire *Al lê die berge nog so blou* (pour la traduction française des titres, voir plus loin) ; les autres chansons se situent entre 1977 (*Waterblommetjies* d'Anton Goosen) et 1992 (*Lisa se klavier* de Koos Kombuis). Inspiré par le concept de « World Music » et par le label Putumayo, les chansons ont été sélectionnées pour leur potentiel traductologique en une autre culture musicale (française). La collection se compose des chansons suivantes :

1. *Kinders van die wind* / *Enfants que vent emporte* (Koos du Plessis) ;
2. *Huisie by die see* / *Cabane dans l'orage* (F.A. Fagan / Laurinda Hofmeyr) ;

3. (*Stuur groete aan*) *Mannetjies Roux* / *Tonton avait une ferme en Afrique* (Christopher Torr) ;
4. *Lisa se klavier* / *Le piano de Lisa* (Koos Kombuis) ;
5. *Jantjie* / *Jeannot* (Anton Goosen) ;
6. *Waterblommetjies* / *Épis d'eau* (Anton Goosen) ;
7. *Ek verlang na jou* / *Chanson du vent* (J. de Wet / F. C. Hamman) ;
8. *Al lê die berge nog so blou* / *Au loin les collines ne changent guère* (chanson traditionnelle, version de Bosman de Kock)¹¹ ;
9. *Op Blouberg se strand* / *Côté atlantique* (U. Juergens / T. Christen / Musikverlag Johann Michel / Christopher Torr) ;
10. *Gebed* / *Prière* (Koos du Plessis) ;
11. *Blou* / *Tout bleu* (André Swiegers) ;
12. *Klein Karoo* / *Bas Karoo*¹² (Sias Reynecke) ;
13. *Wie weet ?* / *Qui sait ?* (Koos du Plessis)¹³.

La sélection est donc subjective (influencée par la carrière de scène de l'accompagnateur), mais aussi représentative du répertoire de chansons afrikaans : chaque chanson est bien connue de l'auditeur afrikaner ; quelques-unes de ces chansons (*Enfants que vent emporte*, *Le piano de Lisa* et *Tonton avait une ferme en Afrique*, pour ne citer que ces trois) peuvent être considérées comme des chansons culte. Une certaine familiarité avec ces textes en facilite la traduction :

Si l'auteur vous est connu, tant mieux : son univers artistique vous inspirera afin de recréer dans votre traduction l'atmosphère qui lui est caractéristique. De fait, un texte entretient toujours des liens plus ou moins étroits avec d'autres textes ou un genre et cela détermine ce que l'on dénomme « l'horizon d'attente » du lecteur, à savoir le type de personnages, de situations, de lieux etc. qu'il s'attend à trouver quand il aborde un texte inconnu¹⁴.

Qu'y a-t-il dans un nom ?

Cinq des titres (*Le piano de Lisa*, *Jeannot*, *Épis d'eau*, *Prière* et *Qui sait ?*) sont presque équivalents en afrikaans et en français. Les autres titres, huit en tout, ont dû être adaptés, entre autres par des références intertextuelles, afin d'initier le processus de décodage pour l'auditeur français au moyen d'un élément de reconnaissance.

Un calque de *Kinders van die Wind* (*Les enfants du vent*)¹⁵ se tient sur le plan grammatical, mais ne communique pas l'idée essentielle de la chanson (le caractère éphémère de l'homme et de ses entreprises à travers les siècles). Stabilité et sécurité ne sont qu'illusion. Cette idée fait écho aux cinq derniers vers de *La complainte de Rutebeuf*. Quand viennent le malheur et la pauvreté les amis du narrateur sont comme des feuilles mortes emportées par le vent :

Le vent me vient, le vent m'évente
L'amour est morte
Ce sont amis que vent emporte
Et il ventait devant ma porte
Les emporta¹⁶.

Un titre de chanson, souvent répété sur les ondes, peut en assurer le succès ; dans le cas d'une traduction, il importe surtout de choisir des termes qui contiennent un élément de déjà vu. Dans le cas de *Kinders van die wind*, le titre français est inspiré, d'une part, par le troisième vers de la citation ci-dessus (connu du lecteur français moyen grâce à l'inclusion du poème dans plusieurs histoires de la littérature française au programme scolaire)¹⁷ et, d'autre part, par la traduction française du roman (et du film) *Gone with the Wind* (*Autant en emporte le vent*). Le titre français, *Enfants que vent emporte*, se présente donc comme une variation sur un thème connu qui pourrait inciter à l'écoute.

La traduction littérale de *Huisie by die see* (« Maisonnette »/ « Petite maison au bord de la mer ») pêche par excès de longueur et par son caractère insignifiant. Le texte source s'inspire de l'allégorie biblique dans l'évangile selon Saint Luc 6 : 47-49¹⁸ où les éléments naturels ont les premiers rôles. La juxtaposition du temps orageux et du calme domestique se résume en français par *Cabane dans l'orage*, grâce à sa qualité picturale et à sa référence intertextuelle à des paroles de chansons françaises traitant de cabanes de pêcheurs, comme celle de Francis Cabrel¹⁹.

Le titre de (*Stuur groete aan*) *Mannetjies Roux* (traduction littérale : « Meilleurs vœux à Mannetjies Roux ») a probablement posé le plus grand défi à la traductrice, en partie à cause du nom du joueur de rugby qui a légué son nom à la chanson. Autre pays du rugby, la France connaît la culture / le culte du rugby des Afrikaners, mais la génération actuelle de passionnés de ce sport ne connaissent probablement pas le nom de ce personnage mythique. L'utilisation du nom d'un personnage historique aurait également l'effet de dater la traduction. Le plus grand obstacle est la prononciation française de *Mannetjies*, un aspect qui a été pris en considération chaque fois qu'il s'agissait de maintenir ou non les noms de personnes et de lieux se trouvant dans le texte source. La décision a été prise de remplacer dans la langue cible tous les mots afrikaans « exotiques » par un équivalent ou par une paraphrase.

La suppression du nom propre a également fait disparaître le contexte du rugby, qui fait partie intégrante de la chanson et qui rappelle l'observation d'Eco : « Dans la traduction proprement dite il y a une loi implicite, c'est-à-dire l'obligation morale de respecter ce que l'auteur a écrit²⁰ ». La chanson fait allusion à l'essai légendaire marqué par Mannetjies Roux en 1962 contre l'équipe des « Lions » britanniques ; grâce à son accélération exceptionnelle il a laissé comme cloués sur place tous ses adversaires et même ses coéquipiers : « Son essai [...] fut si brillant qu'il n'a sa place que dans l'imagination des auteurs de romans pour jeunes garçons²¹ ».

Dans la chanson, le souvenir de cet essai est la bouée de sauvetage à laquelle s'accroche l'oncle ; quand le ciel et le directeur de la banque restent sourds à ses prières, il se suicide. (Pour d'autres lecteurs-auditeurs, la chanson constitue une prise de position politique et se présente comme une métaphore de la crise existentialiste afrikaner au début des années 1990).

La traduction est souvent décrite comme l'art d'une perte de sens inévitable :

L'équilibre, plutôt que la fidélité, est l'acte central et moral de la traduction, l'acte qui permet de récupérer les pertes, de respecter une œuvre dans sa totalité, et de recréer une nouvelle œuvre indépendante²².

Le contexte du rugby a été remplacé par une référence intertextuelle à l'incipit de Karen Blixen, « *I had a farm in Africa [...]*²³ » qui rappelle les circonstances difficiles des fermiers de certaines régions du continent. La chanson étant écrite depuis une perspective d'enfant, le terme enfantin *Tonton* a été combiné avec la citation de Blixen, mettant en exergue le milieu rural.

Quelques trouvailles traductologiques intertextuelles

La plupart des treize chansons contiennent des références intertextuelles dont certaines seront citées ici, comme le vers de *Enfants qu'emporte le vent* inspiré du film de Claude Sautet, *Les choses de la vie*, en guise d'équivalent aux vers :

~~Elk word is de lui, die jê
Santouwen losse die lewde~~
Elk woord is de lui, die jê
Santouwen losse die lewde

Le cinéma français a fourni plusieurs équivalents, trahissant d'une part l'intérêt de la traductrice et permettant d'autre part au cinéophile français d'identifier sans effort le contexte culturel équivalent dans la traduction. Dans tous les cas ces références sont compréhensibles au niveau sémantique. À titre d'exemple, la traduction, dans *Le piano de Lisa*, du vers : *Word Lisa elke boemelaar se droom* / « C'est Lisa le rêve de ceux sans toit ni loi » qui contient une référence au film d'Agnès Varda sur une jeune clocharde intitulé *Sans toit ni loi*²⁴. Nida définit ainsi une traduction réussie :

En tout premier lieu, ce que demande le client et ce dont il a besoin, c'est la précision. Si le texte traduit peut aussi se lire facilement, c'est en effet un atout, et si cela peut être approprié sur le plan culturel, la traduction est manifestement réussie²⁵.

Cette sélection de chansons représente l'essence musicale de la communauté afrikaner ; voilà pourquoi nous avons essayé de rester aussi fidèle que possible à leur signification et d'en exprimer clairement et

simplement le thème ou le message dans la langue cible. Celles dont le lexique reflète l'esprit et la langue parlée d'une région donnée, comme *Jeannot* et *Épis d'eau* d'Anton Goosen, ont probablement posé le plus grand défi à la traductrice, parce que la culture qui y est mise en scène s'exporte difficilement au-delà des frontières du pays ou même de la région. Selon Landers :

Sciemment ou inconsciemment, un être humain met des mots et des expressions, des constructions grammaticales et même des modèles d'intonation sur le même pied que des caractéristiques non-linguistiques de définition sociale, comme la classe et le statut sociaux et le niveau d'éducation.

[...] Ce que le lecteur perçoit inconsciemment comme la « justesse » d'une traduction dépend de plusieurs éléments, y compris le choix crucial du mot approprié sur le plan dénotatif et connotatif. Le registre joue un rôle important²⁶.

Les termes qui reflètent la langue parlée du Cap, comme *ghantang* (« amoureux »), *mammies* (« femmes »), *bredie* (« ragoût ») et *bergies* (clochards trouvant refuge sur les flancs de la montagne de la Table), nécessitent un équivalent français ; la mélodie et la teneur resteraient les mêmes, mais l'esprit de la chanson s'en perdrait nécessairement. Le registre et les variantes du langage standard sont parmi les éléments les plus difficiles à traduire ; les compromis linguistiques du traducteur ajoutent à sa réputation de traître. Dans la version française de *Jantjie* le contexte reste populaire (*Jantjie* devient « Jeannot »), le Cap occupe la place qui lui revient dans le refrain, et « Dixieland » se simplifie à « jazz ». Le contexte socio-économique de *Bo* et *Onder-Kaap* devient « le bas » et « le haut de la ville ». La qualité des chanteurs de rue est maintenue par l'utilisation de sons plats dans les syllabes prolongées (« veille », « toujours », « amour », « gars », « moi », « toi »), par des termes d'argot tels que « gars » et « filles » et par la suppression du pronom impersonnel « il » (« y a le Cap, y a toi »).

Dans *Épis d'eau* le vers *Jy maak my hart weer baie seer* (« Tu me fais de la peine au cœur », traduction littérale) a été traduit par la fameuse réplique de César dans *Marius* :

César : Oui, tu me fends le cœur. Pas vrai, Escartefigue ? Il nous fend le cœur²⁷.

Grâce à une référence intertextuelle à la fameuse scène du jeu de cartes dans un café du vieux port de Marseille une ambiance populaire se crée et deux ports sont mis en relation. Dans la version française, le vers anticipe la suite de la strophe (le sort des êtres chers aux matelots, les dangers de la mer, l'espoir d'un retour sûr au port), qui ressemble *grosso modo* à la trilogie pagnolienne. L'agencement des rimes dans les trois derniers vers (« mer »/ « guère »/ « espère ») prépare le terrain du dernier vers (« ce Cap où l'on espère »), jeu de mots sur le « Cap de Bonne Espérance » et un cap dont les habitants espèrent le retour sûr des matelots.

Les trois vers de la deuxième strophe sont presque intraduisibles, combinant des termes malais (*ghantang*)²⁸, un afrikaans régional (*mammies*) et des mots anglais (*my dear*) ; l'esprit de ces vers se traduit par des termes d'un milieu français populaire (cf. les chansons d'Édith Piaf où figurent des références aux « gars » et aux « filles », dans des titres tels que *C'est un gars* et *À l'enseigne de la fille sans cœur*)²⁹.

D'autres exemples comprennent une variante du dicton de Descartes dans *Côté atlantique* (l'unique exemple de la traduction d'une adaptation, le texte source étant d'origine allemande) :

~~Mait fliskap~~ ~~housdikhugemagt~~

~~In resig, dodie je gis...~~

Le ton respectueux du refrain original est maintenu grâce à une autre variante qui s'inspire de la prière « Je vous salue Marie » (et dont les majuscules dans le texte en soulignent le caractère respectueux) :

~~Geen salu, sy skyn~~

~~Geen salu, my kind~~

Les spécialistes de la traduction afrikaans / français y mettent souvent deux fois plus de temps, à cause de l'absence d'un bon dictionnaire desservant ces deux langues. Depuis 1950, le petit dictionnaire de Gonin n'a été complété que par le projet de dictionnaire bilingue afrikaans-français de l'Université de Pretoria (désormais réduit à un seul lexicographe, mais qui devrait voir le jour en 2010) et à un site web dont l'intérêt n'est que touristique³⁰.

Ils se voient donc obligés de faire un détour par un dictionnaire ou par un CD néerlandais-français (inutile en ce qui concerne les régionalismes ; les traducteurs de langue maternelle afrikaans quinquagénaires sont les derniers à posséder une certaine facilité en néerlandais, des romans néerlandais ayant été mis au programme scolaire jusqu'à la fin des années 1970). Une autre possibilité serait de faire la traduction en deux temps à l'aide d'un dictionnaire afrikaans-anglais et anglais-français. L'absence de bons dictionnaires ralentit le processus de traduction et conduit à l'abandon de l'afrikaans et au choix du couple français-anglais par des étudiants et des traducteurs³¹.

Le mot de la fin

Pour boucler la boucle, je reviens à l'épigraphe de Margaret Edson. Je voulais que ma contribution à ce recueil commémorant les travaux d'un chercheur de l'envergure d'Alain Ricard ne soit ni brève, ni gentille, mais

admirative, et qu'elle me rappelle (ainsi qu'au destinataire de ce texte) les discussions sur l'importance de la littérature, de la traduction, des voyages et de la musique qui ont marqué (et qui marquent encore) notre amitié. Les références intertextuelles qui jalonnent les traductions françaises citées ci-dessus témoignent aussi du parcours de la traductrice : livres lus, films vus. Ainsi, ce que dit Alain Ricard à propos de la fiction vaut peut-être aussi, au moins en partie, pour la traduction « littéraire » :

[...] au-delà des langues du sol, multiples, au-delà du sable de Babel, il faut toujours inventer sa propre écriture, trouver sa propre voix, et faire entendre les multiples voix de la vie sociale³².

J'espère avoir bien appris la leçon : apprendre des langues et, en attendant, traduire, de manière créative :

Les traducteurs créatifs sont les meilleurs exemples de ce que la communication interlinguistique est avant tout une habileté particulière qui ne dépend pas nécessairement de longues années d'entraînement, même si cette habileté peut souvent être enrichie par l'étude des solutions trouvées aux mêmes problèmes par d'autres traducteurs. À bien des égards, la traduction créatrice ressemble à l'art des portraits peints et à une interprétation musicale et artistique³³.

Le projet Afri-Frans a le mérite de combiner traduction, musique et invitation au voyage, non seulement pour la traductrice, mais aussi pour la chanteuse malgache Maude Rakotondravohitra qui, comme Ribearivelo, a voyagé entre deux continents, l'Europe et l'Afrique, grâce aux paroles des chansons :

Toucher une autre culture, voyager à travers les mots et la musique, connaître l'histoire des chansons... Les paroles traduites du sud-africain³⁴ en français m'ont vraiment inspirée, parce que c'est vraiment différent, la manière dont les paroles ont été agencées, et cela m'a emmenée ailleurs, dans des lieux que j'ai créés et imaginés, parce que je ne suis jamais allée en Afrique du Sud. Il était facile de voyager, grâce à ces chansons³⁵.

1 Université du Free State, Bloemfontein, Afrique du Sud.

2 Edson, Margaret, *Wit*, New York, Faber & Faber, 1993, p. 31 (« Well, first my colleagues, most of whom are my former students, would scramble madly for my position. Then their consciences would flare up, so to honor my memory they would put together a collection of their essays about John Donne. The volume would begin with a warm introduction, capturing my most endearing qualities. It would be short. But sweet »). Toutes les traductions dans ce texte sont de Naömi Morgan.

3 Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, Karthala, CNRS Éditions, 1995, p. 155.

4 Ricard, Alain, *The Languages and Literatures of Africa*, Oxford, James Currey, 2004, 230 p. (traduction anglaise de *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*) et *Ébrahim Hussein : Swahili Theatre and Individualism*, Dar es-Salaam, Mkuki Na Nyota Publishers, 2000, 160 p. (traduction anglaise de *Ébrahim Hussein : Théâtre swahili et nationalisme tanzanien*).

5 Myra, Maud, *Afri-Frans*, Odyssey Records, ODY 020, 2009.

6 Un entretien avec Maud Myra sur le projet *Afri-Frans* est disponible sur le site web suivant : <http://www.youtube.com/watch?v=Irw9Eyr5DQY> ; voir aussi <http://www.afri-frans.co.za>

7 Voir Morgan, Naômi, « De l'île Robben à l'île Maurice. L'histoire de la fille d'Éva Krotoa dans deux romans historiques afrikaans », in Dodille, Norbert, *Idées et représentations coloniales dans l'Océan Indien*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2009, p. 267-281.

8 Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, op. cit., p. 156.

9 Eco, Umberto, *Experiences in Translation*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 5 (« [...] translation scholars should have had, at least once in their life, both the experience of translating and that of being translated (obviously into a language they know, so they can work in close cooperation with their translator). »). Concernant les questions de traduction, voir aussi : Eco, Umberto, *Mouse or Rat ? Translation as Negotiation*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2003, 200 p. ; Brower, Reuben A. (éd.), *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959, 309 p. ; Parks Tim, *Translating Style*, Londres, Cassell, 1998, 245 p.

10 Nida, Eugene A., « Préface », in Nida Eugene A., *Contexts in Translating*, Amsterdam, John Benjamins, 2001, 125 p. (« [...] failure to consider the contexts of a text is largely responsible for the most serious mistakes in comprehending and reproducing the meaning of a discourse. But contexts need to be understood as influencing all structural levels of a text : phonological, lexical, grammatical, and historical, including events leading up to the production of a text, the ways in which a text has been interpreted in the past, and the evident concerns of those requesting and paying for a translation »).

11 De Villiers, Dirkie (éd.), *Nuwe F.A.K.-sangbundel*, Kaapstad/Le Cap, Tafelberg Uitgewers, 1976, p. 499.

12 Le traducteur et auteur de guides touristiques Georges Lory (*L'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 1998) utilise le qualificatif de *Petit Karoo*.

13 Désormais les chansons seront citées par leur titre français.

14 Hiernard, Jean-Marc, *Les Règles d'or de la traduction : anglais-français / français-anglais*, Paris, Ellipses, 2003, p. 11.

15 L'Annexe contient les paroles afrikaans et français des chansons suivantes discutées au cours de l'article : *Kinders van die Wind / Enfants que vent emporte* ; *Huisie by die see / Cabane dans l'orage* ; *Mannetjies Roux / Tonton avait une ferme en Afrique* ; *Lisa se klavier / Le piano de Lisa* ; *Jantjie / Jeannot* ; *Waterblommetjies / Épis d'eau*.

16 Version en français moderne : <http://www.franceweb.fr/poesie/rutebeu1.htm> (consulté le 23 avril 2009).

17 Comme le célèbre Lagarde et Michard, *Le Moyen âge*, Paris, Bordas, 1963 (coll. « Texte et littérature »).

18 *La Bible*, traduction de Louis Segond, [S.l.], Les sociétés bibliques, 1964 (« Tout homme qui vient à moi, entend mes paroles et les met en pratique, je vous montrerai à qui il est semblable : il est semblable à un homme qui bâtit une maison. Il a creusé, fouillé profondément et posé le fondement sur le roc. [...] »).

19 Francis Cabrel, *Samedi soir sur la terre*, Éditions musicales Chandelle, COL 475949 2, 1994, page 3.

20 Eco, *Experiences...*, op. cit., p. 3 (« In translation proper there is an implicit law, that is, the ethical obligation to respect what the author has written »).

21 *Sy langafstand-drie was inderdaad so briljant dat dit slegs in die verbeelding van skrywers van seunsverhale tuishoort* (<http://www.oulitnet.co.za/sport/bliksem12.asp>).

22 Wechsler, Robert, *Performing without a Stage : the Art of Literary Translation*, New Haven, Catbird Press, 1998, p. 140 (« Balancing, rather than fidelity, is the central ethical act of translation, the act that allows for the redemption of losses, for respecting a work's integrity, for the recreation of another, freestanding work of art. Balancing is the way in which

a translator meets his obligations »).

23 Blixen, Karen, *Out of Africa*, Londres, Penguin, 1988, p. 13 [1^{re} éd. anglaise 1937].

24 Varda, Agnès, *Sans toit ni loi (Vagabond)*, Channel Four Films *et al.*, 1985.

25 Nida, *op. cit.*, p. 3 (« What clients need and generally demand is first and foremost accuracy. If a translated text can also be easy to read, this is indeed a plus factor, and if it can be culturally appropriate, the translation is obviously a success ».)

26 Landers, Clifford E., *Literary Translation : a Practical Guide* [S.l.], Multilingual Matters Ltd, 2001, p. 59-60 et p. 61 (« Consciously and unconsciously, human beings equate words and expressions, grammatical constructions, even intonation patterns, with socially-defined non-linguistic characteristics such as class, status, and educational level. [...] What a reader unconsciously perceives as the “correctness” of a translation hinges on many elements, including the crucial choice of the appropriate word, both denotatively and connotatively. Register matters »).

27 Pagnol, Marcel, *Marius*, Paris, Fasquelle, 1962, p. 153 [1^{re} éd. 1931].

28 Boshoff, S.P.E. et Nienaber, G.S.S, *Afrikaanse etimologie*, Pretoria, Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, 1967, p. 248.

29 Édith Piaf, Recording Arts, 5X010, 2006 : CD 4, page 15 ; CD 5, page 1.

30 Voir Strelén, B. et Gonin, H.L., *Woordeboek : Afrikaans-Frans, Frans-Afrikaans*, Pretoria, Van Schaik, 1950 et <http://www.freelang.com/enligne/afrikaans.php?lg=fr>

31 Van Dale Groot Woordenboek Frans Nederlands / Nederlands Frans, Versie 2.1, Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 2006.

32 Ricard, *Littératures d’Afrique noire*, *op. cit.*, p. 251.

33 Nida, *op. cit.*, p. 4 (« Such creative translators are the best examples of the fact that interlingual communication is essentially a special skill that does not necessarily depend on long years of training, although it can often be greatly enriched by studying how other translators have solved typical problems. In many respects creative translating is like portrait painting and artistic musical performance »).

34 De l’afrikaans (note de la traductrice).

35 « Touching another culture and also travelling through the words and the music, knowing the history of the songs... The words translated from South African into French were really inspiring to me, because it’s really different, the way words are put together, and it simply took me somewhere else, to places I created and imagined, because I’ve never been to South Africa. I was just travelling, thanks to these songs » (Maude Rakotondravohitra, extrait d’un entretien du 17 novembre 2009 : <http://www.afri-frans.co.za>).

ANNEXE

Textes en afrikaans et en français des chansons concernées par cette étude

Parolles affrikajais (teksts oībe)	
01 Kinfents que dānventporte Elkveim de lūrlidjchanson Van lewens eset hoes de la vie Māstānds dērganess kops ōmbrent vers Dēvkelepleindidāser Die worde is vergete En tog die deuntjie draal Oubnees, toutes les paroles Sans vaag-bekende grenies in Māis rait's entend encore In hāie ou verhaal Il nous rappelle les jours d'antan Il y a dix ou dix mille ans Refrain Vagabonds sans soēdeleringting Quētoekes an wāspoit vind Enfeinjelsk wās filmāstēmp Nefakitsdusēvapātie leivēnt Gesigte, sages, monas et rêves Tōdenoidiet wūdquatreavēnts Paroles que toubliā dienwōdek Que detvīndintlēkonfrāis Refrain Vagabonds sans soēdeleringting Quētoekes an wāspoit vind Enfeinjelsk wās filmāstēmp Nefakitsdusēvapātie leivēnt	
02 Halisiedylāis kārage Elahetmā tabāireby diltōcāndisunāgoire Ekshlānreasebīmsant dēnt dīesglāvs slān Tēntānēdīēdōes oūātpmōntlūsigāden Mēbātēllē bōcānēsmōtēstēdāg	

Dakshina daksine byudhloesā, dindisui agoir
Ekshānrease bhisantem, dūte gplars slaan
Tema dīedīe dōes wāthp mōy tūlaig arāan
Metatella bōreandemotēstedarag

Ek hoor die wintjeshupli, en laerente heklag
 Des swaer verdones, elpeid swemoudles morts
 Alrdwakenjuka, genda wathier grafiele doods
 Gaembeklan word, qie, futaarraigusieck saumag
 Kiems nagitk, Intwepreëies, wrecht koné asaan
 Diess úneotswaarepcore helboetslaangt emps !
 Kiems nagitk, Intwepreëies, wrecht koné asaan
 Diess úneotswaarepcore helboetslaangt emps !

03 Montetjresirone ferme en Afrique

Mytombssamotoni esnquimasjeerx moteur
 Qyimaakteidvel loiet quessidievient à l'heure
 Brchysingpiensdielatrotetesahonohi komsien
 Myvolduiseturdinjeleis, shaarsjelentien
 Mytombditink kaffietesarfytannidutélé
 Hlsomatebiechidrecoelenhyesôjajamais
 Enshyotrisnscelékoffiehihtesyfeemógtoe
 Enhympieut rêver clertdis deéxanilMannatjesRéux

Refrain

Onstorie-nousjiste um piejijderpnie
 Mytheim, Hentonehla déjadjastelien
 Bârisemanyçæ en seën my ma
 Bânisynompèpeset plaas in Afrika
 Et bénis notre ferme en bas du continent
 Mais Hoytours des gferckeloyadivçilala fin
 Want die siplewaleit, veasans ditéhèplie skaars
 Enplie hlaovamede ba balmet neusynk dingskusd'oui'
 Want dey dette,quin'y accablant et desprivesienkulde
 Myntoomssen moton'iesnqui unasjeux moteur
 Quins'anketid del loirt quiesdientvient à l'heure
 Quandrye soldie bende versalidéoggendest prise
 Diantasdechamps sansègudeur que volent ses yeux tout gris

Refrain

En si g'nint die voggan vers die landstap
Hebrijt deg sy moten n'se tekla klak le klak
Mais Tonytonil gardy des n'sa is 'les yaal beirnés
Posy brief suévehy le trou seaux Mais son les Ramés

Refrain

04 *Lispismhldeikisa*

Elle habite en fin de monde au bout d'un continent, au bord de l'océan
Xer pie dit le bonnet de la Table millénaire
Quand le 'tint' vers l'été, elle commence à jouer les mélodies les plus belles
As die son sak
Speel sy die mooiste melodieë
Een doigter kan sien op des touches : chemin en noir et blanc
Op geskeit om jou te mis en nostalgie sans fin
Elle klavier en toutes des souffrances de nos cœurs
Hartseer en verlange
Verstaan die hart se diepste smart

Refrain

La, si le cœur s'est dit le son d'une lullie, qui tend
En elle se dit le son d'une lullie
Na donneghe side vame is a spila vito Lisa

Quand elle se couche, elle se couche plus s'arrêter
Et la nuit pour elle est finie, alors on ne part pas tant qu'il reste une
Of aigre de neem
Voor my laaste sigaret nie
Je bois une tisane à l'abricot, assise sur son balcon
Ek à ma p'tite de la nuit, mer noire, partout des lumières
En drink haar appelkoostee
En kyk na Kaapstad in die nag
Die liggies en die swart, swart see

Refrain

En dans la nuit, les pas durs et amis pour la vie
Ne bouge pas, les pieds dans les saletés de la rue
Gaan staan en opkyk
Ver na ho vanuit die vullis van Oranjesmaat
Ils connaissent bien les notes qui s'envoient de chez elle
Au petit matin, les portes ouvertes, les voisins râlant de plus belle
Et de Lisa de l'ave de la nuit
Wat uit haar woonstel stroom
Lank na twaalf, met die deure oop
Al moan die bure ook al hoe
Word Lisa elke boemelaar se droom

Refrain

05 Jaantjiet

Jaantjiet, omrhaitsetoë

Kathentjiet, wag op joule toujours

Jaantjiet, omrhaitsetoë

Die Kap, s'ans teeg, s'ans en jour

My ghantang wand dibanale takahle

Qsalid haarfitties op dntul haldse ploopleur gars

Wienkaenditedan Jeannot, d'arr que ikaliediet pashooi ?

Nieendsmyahadheet vat mènseami

Na day Diki ghazd'vassand

Jaantjiet van die Gapey-Kaap

Jeannot, y a le Cap, y a toi'

06 Wytedblammetjies

Refrain

Wytedblam, met jies om, d'el Boband

Wytedblam, mèd j'esuffe die kaapp

Magoudje vins de nets ons finidie w'tand

Awæt jy'e baie èndforinesy..

Sore jinghaarselhap !

Daardie, Wandi, wat rewsersbyapper voordeur in

My maak my draete w'ers lekkhasiteg

Des Cap, j'otte die Kaap ower liggere sê

Meenstajoesam, aax die komps gleidde

Wuë, ryseant oas, my l'art onpand elis lekker om

Me Boband, liep y h'èles vins je t'ai voué

Refrain

Manthlakas m'ès saecouyep'p'gestop

Safolbdeg ségemet isopp perdurent

Enslie seergies begias alonhars k'ant che stabri

Cedonp vintorip gakeipigne de l'œil

Duë asid des ematjus s'émw'les beugles

Des d'rou w'ad p'and bes p'j'orams j'ymuise toegaan

Refrain

De Cap, le Kapp, le phosolsteu Cap

Femdsakoi y'haot w'ael h'ages fois

Tes amonars k'ewient y'ant rugou j'otais toi

M'f'ews in les dralé w'ot p'ot die s'ement vaar

Gh'ag'ende broeket, als h'elée h'og'entig u're

En kwintang verhier die Kaap' waas p'ens hoop

Ira Aldridge's Aaron

Bernth LINDFORS¹

Abstract: Alain Ricard's innovative scholarly work in black theatre has had an impact similar to that of the pioneering performances of Ira Aldridge, an African American actor in Europe in the nineteenth century. Both succeeded in helping others to understand and appreciate the cultural achievements of black people. Aldridge's revival of Shakespeare's *Titus Andronicus* serves as a case in point.

Alain Ricard has long been interested in sociocultural and political dimensions of black theatre. He has written penetrating studies, not only of the plays of Wole Soyinka, LeRoi Jones, and Ebrahim Hussein, but also of the performances of popular concert party troupes in Togo, examining how these dramatists, operating in dissimilar national environments, managed to communicate strong messages to their respective audiences. Ricard explored these written and oral texts on their own terrain, linking them to dramatic traditions both at home and abroad.

A similar kind of pioneering interpretive intervention was performed in the nineteenth century, not by a scholar but by a theatrical practitioner. Ira Aldridge (1807-1867), an African American actor, spent his entire professional career in Europe, first in the British Isles (1825-1852) and later largely on the Continent (1852-1867), where he enacted a variety of racial roles in melodramas, farces, and a selection of classic tragedies such as *Othello* and *Oroonoko*². Billing himself as the «African Roscius», he pretended to have been born and bred in Senegal, the son of a Christian Fulani prince. His entire career was thus meant to demonstrate that black people were capable of the highest cultural and intellectual achievement. He was a living argument for the abolition of slavery. Unlike Ricard's artists, however, his message was directed not at his own countrymen but at Europeans, none of whom had ever seen a black man on the professional stage. And to communicate effectively, he had to use their tools, their dramas, not his own.

To expand and vary his repertoire, Aldridge in mid-career began to

experiment with playing white roles. By the time he started touring the Continent, he was principally a Shakespearean actor, performing as Shylock, Macbeth, Richard III, and eventually King Lear. However, it was his revival and revision of *Titus Andronicus* in Britain that I wish to concentrate on here, for this gave him the opportunity to play another important black role, that of Aaron the Moor. This was a character he had never attempted before, possibly because Aaron was so repulsive a villain that it would have been demeaning to represent him on the stage. True, Aldridge had played many other vengeful black characters, but each of them had a discernable motive for behaving badly. They were malefactors for a reason, but Aaron was so morally depraved that he committed crimes for their own sake, reveling in the harm he inflicted on others. At the end of the play he confessed his numerous misdeeds, boasting that

I have done a thousand dreadful things
As willingly as one would kill a fly,
And nothing grieves me heartily indeed
But that I cannot do ten thousand more...

If one good deed in all my life I did
I do repent it from my very soul³.

Aaron was a degenerate scoundrel, a personification of evil.

In addition, *Titus Andronicus* was awash in bloodshed and brutality. Karen Cunningham has provided a useful summary of the plot, highlighting the main atrocities:

The venerable Roman general Titus Andronicus returns to Rome from ten years of war with the Goths to find two brothers – Saturninus and Bassianus – competing to become emperor. Called upon to resolve the quarrel, Titus selects the elder, Saturninus, who rewards Andronicus by choosing his only daughter, Lavinia, as empress. Almost immediately Bassianus claims Lavinia as his wife on the basis of their prior betrothal, initiating another rivalry in which Titus' sons join Bassianus against their father and Saturninus. During the ensuing swordfight, Titus denounces all his sons and kills one of them, while Saturninus hastily discards Lavinia for the erotic Goth Queen, Tamora. By the end of the lengthy first scene, Titus has been alienated from Saturninus' favor, and Tamora has sworn to destroy the Andronicus family as revenge for their ritual sacrifice of her son Alarbus. These confrontations precipitate the variations on revenge that follow: Aaron the Moor is introduced as Tamora's lover, and the pair in various ways bring about Bassianus' murder, Lavinia's rape and dismemberment, and Quintus' and Martius' (Titus' sons) imprisonment and execution for murder; Aaron dupes Titus into severing one of his hands to save his sons, but they are decapitated nonetheless; seemingly driven mad at the injustices to his family, Titus swears revenge on Tamora and her sons, traps the sons, and with Lavinia's participation, slits their throats, bakes them in a pie, and serves them to their mother at the play's final banquet; Titus then stabs Lavinia to end her « shame », and stabs Tamora to fulfill his vengeance; Saturninus stabs Titus; Titus' son Lucius, having converted the Goths to allies, stabs Saturninus; and amid a pile of bleeding corpses, order is restored to Rome as the surviving citizens proclaim Lucius their new emperor⁴.

Another scholar has enumerated the most unsavory happenings: « 14 killings, 9 of them on stage, 6 severed members, 1 rape (or 2 or 3, depending on how you count), 1 live burial, 1 case of insanity and 1 of cannibalism – an average of 5.2 atrocities per act, or one for every 97 lines⁵ ».

So horrid and sensational were these events that many readers from the seventeenth century onwards could not bring themselves to believe that Shakespeare had written this play, albeit as his first work for the stage. The debate in fact continues today with scholars on both sides employing ever more sophisticated techniques of analysis to argue the case pro or con⁶. *Titus Andronicus* has been called « the daddy of all horror plays⁷ », « a ridiculous play⁸ », and one displaying « unprecedented depths of savagery and inhuman perversion⁹ ». Samuel Taylor Coleridge claimed it was « obviously intended to excite vulgar audiences by its scenes of blood and horror – to our ears shocking and disgusting¹⁰ » and T.S. Eliot dismissed it as « one of the stupidest and most uninspired plays ever written¹¹ ». Yet it continues to have its defenders today, and in the middle of the twentieth century it was restaged fairly frequently. G. Harold Metz records that from 1951 through 1974 there were « 3 separate productions on four continents with a total of 400 performances¹² ». Actors and actresses of the stature of Laurence Olivier, Anthony Quayle, Vivien Leigh, and Maxine Audley starred in an historic production mounted by Peter Brook at the Shakespeare Memorial Theatre in Stratford upon Avon in 1955.

But when Aldridge revived *Titus Andronicus*, starting in 1849, it had not been seen on stage anywhere in the British Isles for a century and a quarter¹³. The last known production had taken place at London's Lincoln's Inn Fields on April 25, 1724 in an adaptation by Edward Ravenscroft entitled *Titus Andronicus, or The Rape of Lavinia*, which had been published in 1687¹⁴. In the opening pages of his adaptation Ravenscroft had written an address « To the Reader » in which he condemned Shakespeare's play as « the most incorrect and indigested of all his Workes [sic]; it seems rather a heap of Rubbish than a Structure ». He went on to claim that his own version was a great improvement on the original¹⁵. Modern scholars have disputed this assertion¹⁶, but a few agree that Ravenscroft remained « faithful » to Shakespeare despite these innovations¹⁷.

Some commentators have assumed that the version of *Titus Andronicus* in which Aldridge performed was based on Ravenscroft's revision¹⁸, but there is solid evidence to the contrary. The first substantial review of Aldridge in the play recorded that

Instead... of an alteration of the tragedy of *Titus Andronicus*, we found that the piece represented was a very common-place melodrama, having little relation to the original work, from which, in plot, structure, and incident, it differs completely. There is but little of the language of the original retained, and the characters are falsified to suit the “weak invention” of the modern dramatic cobbler. Aaron is made a model of valour and magnanimity; Tamora virtuous and womanly; Lavinia suffers no greater wrong than having her husband Bassiano [sic] killed, and being seized by Chiron and Demetrius,

who are both enamoured of her, but she is honourably treated, and subsequently liberated by Aaron the Moor, who has been chosen King of the Goths. Aaron is made the lawful husband of Tamora, by whom he has a child, which is thrown by order of the Emperor Saturnius [sic] into the Tiber, while Aaron is chained to a tree, from which he breaks by main strength, leaps into the river and saves his child. Saturnius, the tyrant of Rome, is the villain of the piece, which terminates with the betrayal of Andronicus and Tamora by the treacherous Emperor, who poisons them at a banquet. The life of Aaron's child is saved by Lavinia, who promises the dying Moor that she will be a parent to it while she lives¹⁹.

This could hardly be called an adaptation faithful to Shakespeare. Indeed, the entire nature of the drama has been changed, with Aaron depicted not as a wicked, bloodthirsty villain but a noble, « magnanimous » hero. Tamora is also transformed from a conniving adulteress who bears Aaron's bastard son to now his « virtuous and womanly » wife. A review published after a London revival of the play five years later amplifies on some of these differences:

[T] he deflowerment of Lavinia, cutting out her tongue, chopping off her hands, and the numerous decapitations and gross language which occur in the original, are wholly omitted, and a play not only presentable but actually attractive is the result. Aaron is elevated into a noble and lofty character; Tamora, the Queen of Scythia [sic], is a chaste though decidedly strong-minded female, and her connexion with the Moor appears to be of a legitimate description; her sons, Chiron and Demetrius, are dutiful children, obeying the behests both of their mother and – what shall we call him? – their « father-in-law ». Old Titus himself is a model of virtue, and the only person whose sanguinary character is not much toned down is Saturninus, the Emperor, who maintains the impurity of the original throughout. Thus altered, Mr. Aldridge's conception of the part of Aaron is excellent – gentle and impassioned by turns; now, burning with jealousy, as he suspects the honour of the Queen; anon, fierce with rage, as he reflects upon the wrongs which have been done him – the murder of Alarbus and the abduction of his son; and then all tenderness and emotion in the gentler passages with his infant. All these phases of the character Mr. Aldridge delineated with judgment and great force of expression. He thoroughly appreciates the recondite beauties of the author wherever they exist, and every syllable is uttered with a meaning. He rants less than any tragedian we know – he makes no vulgar appeal to the gallery, although, at such a house as this the occasion is a tempting one – he is thoroughly natural, easy, and sensible, albeit he has abundance of *physique* at his command when the exercise of it is required. In a word, he evidently knows what he is at, and there is as little « fustian » about him as in any one on the stage. We were gratified to find that his judicious impersonation appeared to be fully appreciated by the immense audience, whose orderly demeanour and rapt attention during the more thrilling portions of the tragedy were quite remarkable²⁰.

A more detailed account of changes made in the play can be found in a newspaper review of a production staged in Brighton in October 1860:

[Aldridge] has made *Aaron* the hero of the piece, and made this incarnate fiend of Shakespeare a human being of the noblest and highest feelings; and surmounted the difficulties by transforming the adulterous *Tamora* – the « heinous tiger » – into the lawful wife of the Moor, whose marriage is consummated prior to the capture of the Goths by the Romans; and the two sons of the Queen he inspires with a jealous rivalry of affection for the sweet *Lavinia*, instead of hate and lustful revenge. *Saturninus*, *Bassianus*, *Titus*, *Marcus*, and *Æmilius*, he presents (with curtailments) as Shakespeare

created them, with the exception that he makes *Saturninus* the founder of the anthropophagian feast instead of *Titus*. Mr. Aldridge's adaptation contains the original number of acts, – namely, five, – but he has cut out from Shakespeare's text, the fifth scene of the second act; the whole of the third act; the first, second, third, and fourth scenes of the fourth act; and the second and third scenes of the fifth act; but he has retained some of the ideas and language of those expunged parts, and engrafted them with compositions of his own, which will add to that fame he has so long enjoyed. The piece was exceedingly well put upon the stage, and one scene – the Tiber, by moonlight – drew a spontaneous round of applause... We must not omit to mention that praise is due to the ladies of the ballet for a « characteristic » dance which is introduced²¹.

Another Brighton paper, responding to the same performance, remarked that

Mr. Aldridge has not attempted to grapple with the difficulty presented to a modern adaptor: he has not wasted time in puzzling over the Gordian knot. He has cut it. Beyond the title, a few incidents, and some scraps of language, his *Titus* has nothing in common with Shakespeare's²².

Unfortunately the script of this drastic revision of *Titus Andronicus* has been lost, but, in addition to the scraps of information contained in various newspaper reports, there are several clues remaining that help us to understand what Aldridge intended by turning Shakespeare's sanguinary tragedy into a more conventional melodrama that could be accepted and even enthusiastically embraced by Victorian audiences. His collaborator in this project was Charles A. Somerset, a prolific playwright who had been supplying London and Liverpool theaters with melodramas, burlettas, operas, spectacles, interludes, and pantomimes for more than twenty years²³. On February 16, 1849, Somerset, writing from Manchester, replied to a letter Aldridge had sent him from South Shields:

My dear Sir,

Yours of the 15th... I received, and in reply think you will alter our intentions in not having the child revive at the end of Act. 3rd when you come to read Act 4, and I have the opinion of a very competent judge here, that nothing superior to my Act 4 has been written for many years. In Act 5th you will see to what an unparalleled powerful situation for Aaron the abduction of the child by the spies of Saturninus will lead – I will venture to say that there is not a play on the stage with a more powerful climax: besides with terrific action, incidents which form its ground action, we preserve in a mitigated form one of the greatest features in the original play, and give Shakespeare only divested of the Horrors of the scene – I care not for the Critics, my Answer is, « *Titus Andronicus* » as written could not be acted at all – hence the necessity of remodelling the plot entirely – Aaron will grapple the Emperor by the throat and strangle him, but not before he has himself been poisoned at the banquet table –

Can anything be more interesting than the scene between Lavinia and Titus (who is evidently deranged in the original), or more than noble than the conduct of Aaron in my 4th Act –? And in crowning him King of the Goths we add dignity and importance to his character – and Heybury proves that among Barbarous tribes nothing was more common than the elevation of distinguished Warriors to the regal state –

Still I repeat – only enable me to come to Edinburgh to recopy and alter the play to

your entire satisfaction, and you shall have no reason to regret it... If you have not yet remodelled the Act 4th please do so without delay as I wish to do ample justice to Act 5th.

Yours truly,

C.A. Somer [set]²⁴

This letter, besides providing more details on revisions that subsequently were incorporated in the play, reveals that Aldridge was an active participant in the entire creative process, not only by amending and finally approving what Somerset had written, but also by making suggestions on what should be included in the script.

There are at least two original contributions that Aldridge may have made. The scene in which Aaron rescues his child from the Tiber recalls an episode in William Dimond's *The Broken Sword: or, The Torrent of the Valley* in which Estevan, an escaped Spanish galley slave, heroically plunges into a raging torrent to rescue a mute lad who has been thrown into the water by a murderer the boy had been pursuing. Aldridge had performed as Estevan fifteen years earlier in Ireland, and he may have remembered the sensation that this brave act had created there. Also, Aldridge's his old friend J.J. Sheahan testified some years later that « the version of *Titus Andronicus* in which [Aldridge] acted was very much curtailed and altered from the original of Shakespeare. I remember at least that one great scene from a play called *Zaraffa, the Slave King* (written in Dublin for Mr.A.) was imported into it²⁵ ». To identify that scene we might consider what Somerset and Aldridge eliminated from Shakespeare's text and what they added to it. The playbills for Aldridge's performances of *Titus Andronicus* show that a number of the minor characters in the original play are missing – namely, Young Lucius, Quintus (a son of Titus Andronicus), as well as a messenger, a clown, and three kinsmen of the Andronici (Sempronius, Caius, and Valentine). These characters were easily expendable in a condensation of the plot.

More significant may be the new characters – Salinus (presumably a Goth, since he is placed after Aaron in the list of *dramatis personae*), Muliteus (Aaron's young son, who was played by an actress), a Gothic High Priest, a Gothic Councillor [*sic*], and a « Custodian or Jailor ». Moreover, Aaron is identified in the earliest bills as « Prisoner to the Romans²⁶ », so he resembles Zaraffa, who has been not only incarcerated in a turret by Don Escovedo, the adversary by whom he has been conquered and enslaved, but also sentenced to torture on the rack for having made overtures to Favilla, Don Escovedo's fiancée. The « great scene » that Sheahan remembered as having been inserted into *Titus Andronicus* may well have been based on Zaraffa's escape from captivity assisted by a confederate (probably the role played by Salinus), who, disguised as a monk, helps him carry off Favilla. The abduction takes place on the day Favilla and Don Escovedo are to wed and serves as Zaraffa's revenge for the pain and humiliation he has suffered as a slave, prisoner and victim of torture. Such a scene could easily have been smuggled into a bold revision of *Titus Andronicus*, especially a version in which the traditional villain is

transformed into a resolute hero who valiantly struggles against injustice and abuse. Like Zorba, the new Aaron never loses his dignity or nobility. His escape from prison would show his daring, resourcefulness, and determination to resist Saturninus's oppression.

Also, the inclusion of Muliteus in the drama may have been a way of transferring Young Lucius's lines to a boy more closely connected with the reformed Aaron. Muliteus would not have been the child Aaron fathered with Tamora because the nurse in the play, now named Dara, is identified in later playbills as « in charge of Tamora's child », while Muliteus remains « Son to Aaron the Moor²⁷ ». The Gothic High Priest and Gothic Councillor may have assisted in legitimizing the marriage of Aaron and Tamora and elevating Aaron to his new position as King of the Goths.

Somerset, like Ravenscroft, was quite pleased with his adaptation, thinking it superior to the defective play on which it was modeled. On playbills he addressed the following note « To the Admirers of Shakspeare »:

Of all the productions of our immortal bard, « *TITUS ANDRONICUS* » is perhaps the least known to the play-going portion of the British Public; nor is it, like many unacted plays, calculated to gratify the student in the seclusion of his library. The sanguinary incidents interwoven with the plot render it altogether repugnant to good taste and modern refinement; still it contains innumerable treasures – precious ore of the brightest lustre – Poetic gems of the most brilliant hue – richly worthy to be rescued from oblivion, and freed from the incumbrance of dross that entombs their beauty from the world. Who, in wandering through a desert, beset on all sides with fierce and savage monsters, would not hail with delight the green oasis – cull a posy from the neglected straggling flowers that court the traveller's acceptance, and transplant them into a more genial soil, where they may be seen and admired as they deserve? It was therefore to rescue « *TITUS ANDRONICUS* » from unmerited and perpetual oblivion (for it never could be acted as written before a modern audience) that the present adaptation of this really wonderful play has been undertaken, and which differs from all other adaptations of Shakspeare, whether undertaken by Dryden, Cibber, Garrick, or others, in the peculiar and important point: horrors only – unfit to meet the Public eye – have been expunged, while the poetic gems, wherewith the play is so profusely studded, are all retained and carefully re-set, forming a cluster of brilliants worthy of a prominent position in the Shaksperian Crown of Immortality²⁸.

Most reviewers of the earliest productions of this adaptation agreed with this assessment, saying that the play as well as the care with which it was produced, « exceeded anything that could possibly have been expected in a provincial theatre²⁹ », that « though the liberties taken with the original are great, the main features of the plot and the brilliant emanation of genius with which it abounds, are carefully preserved³⁰ », and that the « adaptor has displayed some talent in the new language which he found necessary to link portions of the dialogue together... In the progress of the piece there is much showy pageantry, and many telling situations³¹ ». The only grumbles came from Edinburgh papers, one of which complained that

Notwithstanding the most extensive and sweeping alterations, consisting in many cases of the substitution of entire scenes, and the withdrawal of others, it was painfully

apparent that the piece was a failure – a result mainly due to the unfortunate materials of the play, but also in part aided by the stale and tasteless emendations as well as gross extravagances introduced by the adaptor, whose aim appeared to have been to turn « Titus Andronicus » into a regular melo-drama, ‘abounding in striking situations,’ and with the Moor as the hero³².

Another paper reported that the play « dragged its slow length most tediously along throughout the evening, and we very gladly welcomed the falling of the curtain³³ ». A third said, « the revival may have contained [poetic] gems, but we did not hear them... The performers did the best they could for [the play], but, after all, it would be as well to allow it to return to the tomb of the Capulets³⁴ ».

Nonetheless, Aldridge’s impersonation of Aaron was praised everywhere – in Aberdeen for his « masterly and careful representation³⁵ », in Belfast for his « brilliant and masterly display – perhaps in none of his characters has he ever appeared to so much advantage – the tenderness of his amorous passion, or of his filial love, and the terrible invective of his jealousy and wrath, were rendered with thrilling effect³⁶ », and in London for his

truthful delineation of natural passion, untainted by a particle of rant or affectation. In many of his scenes the effect was painfully vivid, and in the impassioned portions he displayed great histrionic power, and gave thrilling utterance to deep pathos and emotion. The jealous scenes, the rescue of the child, and the final banquet, may be particularly instanced³⁷.

Even the Edinburgh press had to admit that « Mr. Aldridge played throughout very effectively³⁸ », that « at his final departure, [he] received the usual honours, and no actor could have more richly merited them³⁹ ».

Throughout his career, the feature of his acting that most captivated audiences was his ability to move easily and persuasively from one extreme mood to another, expressing a variety of deep emotions with an intensity of feeling but without any bluster or artificiality. This talent for conveying « natural passion » made him a very effective actor in melodramas consisting of a series of highly charged or fraught situations. *Titus Andronicus* certainly was one of these, even in its newly pruned and chastened state.

Edward J. Esche has argued that Aldridge, in addition to seeking another positive black role to play, may have chosen to rewrite Aaron as a hero as

a response to 1) the rise of the black minstrels, 2) Aldridge’s private life [which included marriage to a white woman and the birth of his illegitimate son Ira Daniel just a year and a half before he first played Aaron], and 3) the anti-slavery debate and abolition in the United Kingdom and Europe⁴⁰.

This is cogently argued, but Aldridge may have had at least one more motive for transforming Aaron: his desire to return to the London stage. When he had performed at the Surrey Theatre in 1848, he evidently had hoped that this would lead immediately to further engagements in the metropolis, but despite favorable reviews of most of the roles he played, it did not. He had

succeeded as Othello and Mungo, but his melodramas – *The Revenge*, *Bertram*, and *The Black Doctor* – had not been received so favorably. One of the negative reviews of *The Revenge* expressed sympathy for an « intelligent actor » taking on such an outdated role as Zanga:

The range of characters open to Mr. Aldridge are of necessity restricted in consequence of his complexion; there are but Othello, and Aaron the Moor, in *Titus Andronicus*, in the loftier walks of the drama, and some few comic characters quite unworthy his delineation⁴¹.

Another paper, impressed with Aldridge's versatility in playing both tragic and comic roles effectively on the same evening, predicted that

if this gentleman has assigned to him characters equally well calculated to call forth his abilities, he cannot fail to be a great acquisition to the theatre, and to attract good houses, which, after all, is the great desideratum in these cases⁴².

Aldridge apparently took these suggestions to heart and sought to broaden his range of roles still further by hiring Somerset to revise *Titus Andronicus* for him. What better way was there to regain a position on the London stage than by offering theatregoers there a Shakespearean drama they had never seen before? But it would have to be a Bowdlerized version, devoid of horrors and featuring a respectable black protagonist, a valorous Gothic king who loved his wife and infant son and struggled against Roman tyranny.

Aldridge was congratulated for having revived this play, which was advertised inaccurately as « not acted for 200 years⁴³ ». The *Era* said, « the theatrical world owe Mr. Aldridge a debt of gratitude for this addition to our stock of Shaksperian plays⁴⁴ ». As evidence of that gratitude we find in *Tallis's Drawing Room Table Book of Theatrical Portraits, Memoirs and Anecdotes* (1851), which contains engravings of numerous leading actors and actresses of the day in their most memorable roles, two striking images of Aldridge, one as Mungo in Isaac Bickerstaff's farce *The Padlock*, the other as Aaron⁴⁵. Today the latter portrait, showing Aaron with a scimitar in his hand and a baby at his feet, appears in several new editions of *Titus Andronicus*, along with a discussion of Aldridge's pioneering achievement in resuscitating the play⁴⁶. It appears likely that Aaron may remain the role in which professional Shakespearians best remember him, even though, as one of them remarked, « only with some strain can Aldridge's version be viewed as part of the stage history of Shakespeare's *Titus*⁴⁷ ».

Nevertheless, Aldridge's Aaron did offer British audiences another noble African to admire, and they were grateful to him for having brought back to the stage an expurgated version of a neglected play by their own national bard. Aldridge, like Ricard, had helped others to understand and appreciate a theatrical work of art they had never experienced in quite the same way before.



MERA ALDRIDGE

So then upon my country's many plains
That witness the eye flash, the war and love!
MERA ALDRIDGE.

1844

From a Daguerotype by James F. R. Smith

1 University of Texas, Austin.

2 For information on Aldridge's life and career, see Marshall, Herbert and Stock, Mildred, *Ira Aldridge: The Negro Tragedian*, London, Rockliff, 1958, and Lindfors, Bernth (ed.), *Ira Aldridge: The African Roscius*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2007.

3 Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Jonathan Bate (ed.), London/New York, Routledge, 1995, p. 251 (Act 5, Scene 2, lines 141-144); p. 276-277 (Act 5, Scene 3, lines 188-189).

4 Cunningham, Karen, « "Scars Can Witness": Trials by Ordeal and Lavinia's Body in *Titus Andronicus* », in *Shakespeare's Early Tragedies: A Collection of Critical Essays*, Mark Rose (ed.), Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1995, p. 68.

5 Quoted by Willis, Deborah, « *Titus Andronicus* », in *The Greenwood Companion to Shakespeare. A Comprehensive Guide for Students*, Joseph Rosenblum (ed.), Westport, CT/London, Greenwood Press, 2005, vol. 3, p. 644.

6 See, for example, Metz, G. Harold, « Disputed Shakespearean Texts and Stylometric Analysis », *Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 2 (1985), p. 149-171; Elliott, Ward E.Y. and Valenza, Robert J., « And Then There Were None: Winnowing the Shakespeare Claimants », *Computers and the Humanities*, 30 (1996), p. 191-245; Foster, Donald W., « Response to Elliott and Valenza, "And Then There Were None" », *Computers and the Humanities*, 30 (1996), p. 247-255; Merriam, Thomas, « Influence Alone? More on the Authorship of *Titus Andronicus* », *Notes and Queries*, 243, no. 3 (September 1998), p. 304-308; Jackson, MacD. P., « Indefinite Articles in *Titus Andronicus*, Peele, and Shakespeare », *Notes and Queries*, 243, no. 3 (September 1998), p. 308-310. For an earlier in-depth study, see Robertson, John M., *Did Shakespeare Write "Titus Andronicus"? A Study in Elizabethan Literature*, London, Watts and Co., 1905.

7 Quoted in « *Titus Andronicus* »: *Critical Essays*, Philip C. Kolin (ed.), New York, Garland, 1995, p. 6, and in Willis, « *Titus Andronicus* », *op. cit.*, vol. 3, p. 644.

8 Cross, Gustav, « Introduction », in Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Gustav Cross (ed.), 1966; New York, Penguin Books, 1978, p. 14.

9 Soyinka, Wole, « Shakespeare and the Living Dramatist », *Shakespeare Survey*, 36 (1983), p. 4.

10 Coleridge's *Shakespearean Criticism*, Thomas Middleton Raysor (ed.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1930, vol. 2, p. 31.

11 Eliot, T.S., *Selected Essays: 1917-1932*, London, Harcourt, Brace, 1932, p. 67.

12 Metz, G. Harold, « Stage History of *Titus Andronicus* », *Shakespeare Quarterly*, 28 (1977), p. 169.

13 *Ibid.*, p. 157. Metz notes that an adaptation of *Titus Andronicus* by American actor N.H. Bannister had been staged four times in Philadelphia's Walnut Street Theatre between January 30 and February 2, 1839, this being the first production of the play in the New World.

14 *Ibid.*

15 Quoted in *Shakespeare Adaptations from the Restoration: Five Plays*, Barbara A. Murray (ed.), Madison and Teaneck, NJ, Fairleigh Dickinson University Press and the Modern Humanities Research Association, 2005, p. 5. For an interesting discussion of the background to Ravenscroft's use of the term « heap of Rubbish », see Velz, John, « Topoi in Edward Ravenscroft's Indictment of Shakespeare's *Titus Andronicus* », *Modern Philology*, 83 (1985), p. 45-50.

16 Spencer, Hazelton, *Shakespeare Improved: The Restoration Versions in Quarto and on the Stage*, New York, Frederick Ungar, 1963, p. 292.

17 Bate, Jonathan, « Staging the Unspeakable: Four Versions of *Titus Andronicus* », in *Shakespeare from Text to Stage*, Patricia Kennan and Mariangela Tempera (ed.), Bologna, Editrice CLUEB, 1992, p. 102; reprinted in Bate, « Introduction », *Titus Andronicus*, *op. cit.*, p. 54.

18 Young, C.B., « Introduction », in Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, John Dover Wilson (ed.), Cambridge, UK, University Press, 1948, p. LXX. See also « *Titus Andronicus* »,

in *Shakespeare Criticism*, Sandra Williamson (ed.) et al., Detroit/London, Gale, 1992, vol. 17, p. 437.

19 *Sunday Times* (London), March 21, 1852, p. 3.

20 *Era*, April 26, 1857, p. 10.

21 *Brighton Examiner*, October 9, 1860. The reference to the fifth scene of the second act is odd, for there is no such scene in the original play or in Ravenscroft's adaptation.

22 *Brighton Gazette*, October 4, 1860. Marshall and Stock, *Ira Aldridge: The Negro Tragedian*, op. cit., p. 250, err in citing the date of this review as October 4, 1859.

23 See the list of his known works in Allardyce Nicoll, *A History of Early Nineteenth Century Drama*, Cambridge, UK, University Press, 1930, vol. 2, p. 394-395.

24 Quoted in Andrews, Cyril Bruyn, « Black Ebony: The Story of Ira Aldridge (Known as The African Roscius) », p. 91-92, unpublished typescript held in the Ira Aldridge collection at the Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library. It is not known whether Somerset and Aldridge discussed the play in Edinburgh the following week while Aldridge was performing at the Theatre Royal there. Andrews, who had access to the original letter, errs by transcribing Somerset's name as Somerville, but C.H. Stephenson, who had traveled and performed with Aldridge on the Continent, wrote in « "Titus Andronicus": Ira Aldridge », *Notes and Queries*, 4th series, 10 (November 9, 1872), p. 373, that Aldridge's *Titus Andronicus* « was prepared for the stage by Mr. C.A. Somerset, author of *Shakespeare's Early Days*, *The Sea*, *Crazy Jane*, & c. » Somerset had earlier been identified as the author of the adaptation in *Lloyd's Weekly London Newspaper*, March 21, 1852, p. 11.

25 Sheahan, J.J., « "Titus Andronicus": Ira Aldridge », *Notes and Queries*, 4th series, 10 (August 17, 1872), p. 132. This play, by J.F. Corkran, was published as *Zaraffa; or, the Slave King. A Tragedy in Five Acts, as Performed at the Theatre Royal Hawkins'-Street*, Dublin, Nicholas Walsh, 1839.

26 Playbills of the Theatre Royal, Aberdeen, December 22, 1849; Theatre, Belfast, May 10 and 13, 1850; Edinburgh Adelphi Theatre, July 24, 1850; and Theatre Royal, Plymouth, January 12 and 15, 1852.

27 Playbill of the Britannia Saloon, April 20, 1857.

28 Playbills of the Theatre, Belfast, May 10, 1850; Edinburgh Adelphi Theatre, July 24, 1850; and Theatre Royal, Plymouth, January 12 and 15, 1852.

29 *Era*, December 30, 1849, p. 13.

30 Quoted on a playbill of the Theatre, Belfast, May 13, 1850.

31 *Lloyd's Weekly London Newspaper*, March 21, 1852, p. 11.

32 *Edinburgh News and Literary Chronicle*, July 27, 1850, p. 4.

33 *Caledonian Mercury*, July 25, 1850.

34 *Edinburgh Evening Courant*, July 25, 1850.

35 *Era*, December 30, 1849.

36 Quoted in the playbill of the Theatre, Belfast, May 13, 1850.

37 *Lloyds Weekly London Newspaper*, March 21, 1852, p. 11.

38 *Edinburgh News and Literary Chronicle*, July 27, 1850, p. 4.

39 *Caledonian Mercury*, July 25, 1850.

40 Esche, Edward J., « A Study of Character », in *Tribute to Professor Oya Basak: (Re) reading Shakespeare in Text and Performance: Selected Papers from the Oya Basak Conference, May 12-14, 2004*, Istanbul, Bogazici University Press, 2005, p. 50.

41 *Morning Post*, March 21, 1848, p. 6.

42 *Bell's Life in London*, March 26, 1848, p. 3.

43 Playbills of the Theatre Royal, Aberdeen, December 22, 1850, and the Theatre Royal, Plymouth, January 12, 1852.

44 *Era*, December 30, 1849, p. 13.

45 Tallis's *Drawing Room Table Book of Theatrical Portraits, Memoirs and Anecdotes*, London/New York, J. Tallis, 1851.

⁴⁶ See, for example, Bate, « Introduction », *Titus Andronicus*, *op. cit.*, p. 54-58; *Titus Andronicus*, Eugene M. Waith (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 47-49; *Titus Andronicus*, Alan Hughes (ed.), 1994; Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2006, p. 27-29.

⁴⁷ Dessen, Alan C., *Titus Andronicus*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1989, p. 12.

***Peace kwa Machizi* : Réflexions sur des jeunes musiciens inconnus au sud de la Tanzanie**

Birgit ENGLERT¹

Résumé : Le *Bongo Flava*, actuellement la musique la plus populaire en Tanzanie, ne se limite plus à Dar es-Salaam, la métropole tanzanienne où ce genre basé sur le hip-hop a commencé dans les années 1990. Partout dans le pays, des jeunes qui se regardent comme faisant partie de « la nouvelle génération » écrivent eux-mêmes des textes (*mashairi*) en Swahili. Bien que peu entre eux réussissent à enregistrer une chanson ou même à être écoutés à la radio ou à la télévision, ces chansons, et de plus en plus aussi des vidéos, circulent au niveau local et y sont bien connues et mémorisées. Cette contribution offre une description du contexte de la production de ces produits culturels au sud de la Tanzanie, dans les petites villes de Masasi (région Mtwara) et de Nachingwea (région Lindi) où les jeunes (presque exclusivement des hommes) adoptent les possibilités offertes par les nouvelles technologies pour se faire écouter, surtout par les générations de leurs parents et grands-parents. Ainsi, ils ne changent pas seulement les relations entre les générations, mais aussi la géographie culturelle du pays en transformant des lieux considérés comme « périphériques » du point de vue géographique et économique en centres locaux de production de la culture populaire.

Pendant ces dernières années, une forme de musique populaire est devenue extrêmement populaire en Tanzanie : le *Bongo Flava*. Le terme Bongo vient du mot *ubongo* qui signifie en Swahili « le cerveau » – un terme utilisé pour la plus grande ville, Dar es-Salaam, qui selon ses habitants est une ville où le cerveau est nécessaire à la survie. Aujourd’hui le mot *Bongo* n’est pas seulement utilisé en référence à Dar es-Salaam mais plutôt pour la Tanzanie en général. De même, le *Bongo Flava* ne se limite plus à la métropole tanzanienne mais s’est étendu à tout le pays. C’est un phénomène très dynamique, et le terme *Bongo Flava* lui-même a changé de signification

depuis sa première utilisation². Ses racines sont le rap, mais rapidement d'autres styles musicaux ont été adaptés et aujourd'hui le *Bongo Flava* n'est plus seulement du rap en Swahili mais plutôt de la musique populaire tanzanienne produite par des jeunes musiciens qui se regardent eux-mêmes comme faisant partie de la nouvelle génération (*kizazi kipya*).

Le nombre des superstars (*masupastaa*) du *Bongo Flava* en Tanzanie a beaucoup augmenté ces dernières années et ainsi donc l'attention qu'ils reçoivent du public et des médias, comme d'une partie des chercheurs³. À leurs débuts dans les années 1990, les jeunes artistes du *Bongo Flava* ont souvent été considérés par des adultes comme des *wahuni* (« des hooligans »). Aujourd'hui, au contraire, ce genre de musique est reconnu par la majorité des Tanzaniens bien que pour certains encore les textes (*mashairi*) des artistes du *Bongo Flava* ne méritent pas d'attention et ne sont pas considérés comme de l'art – un phénomène bien connu en Afrique à travers les différents genres de la culture populaire. Au Nigeria, Furniss et Larkin, par exemple, notent une attitude similaire de méfiance, surtout parmi les générations âgées, à travers la culture des vidéos qui ont connu un énorme succès comparable au succès du *Bongo Flava* en Tanzanie⁴. Au début de ma dernière étude de terrain en Tanzanie, le propriétaire un peu âgé d'un restaurant où je mange fréquemment quand je suis à Dar es-Salaam m'a demandé ce que j'allais faire cette fois-ci. Ayant répondu que je m'intéressais aux *mashairi*, il me dit sans hésiter : « Mais si vous êtes intéressée aux *mashairi* il faut lire Shabaan Robert et il faut aussi aller à Zanzibar. » Il ajoutait : « Là on trouve de vraies *mashairi* ; c'est autre chose que ces *mashairi* des rappeurs qu'on rencontre aujourd'hui ! »

Pour moi pourtant, les *mashairi* des rappeurs, comme des artistes du *Bongo Flava* en général, relèvent de la littérature – de la littérature très populaire. Non seulement le *Bongo Flava* est consommé et aimé par un très grand nombre de Tanzaniens, mais on trouve aussi partout dans le pays des jeunes qui écrivent eux-mêmes des *mashairi*. Quelques-uns parmi eux réussissent à enregistrer une ou plusieurs chansons grâce aux nouvelles technologies. La production du *Bongo Flava*, comme musique qui a ses origines dans le hip-hop, ne demande pas nécessairement la maîtrise d'un instrument, et les nouvelles technologies permettent de faire des enregistrements à un prix relativement bas. Ainsi, beaucoup de jeunes qui par le passé ne pouvaient pas participer à la production culturelle le peuvent maintenant⁵.

Le nombre de *mashairi* écrits dépasse évidemment de beaucoup le nombre des chansons enregistrées, de surcroît, l'existence des chansons enregistrées doit être considérée comme assez éphémère. Plusieurs des artistes à qui j'ai parlé pendant mes recherches m'ont raconté avoir perdu ou s'être fait voler leur seul CD avec l'enregistrement de leurs chansons. Les *mashairi*, au contraire, ne sont presque jamais perdus, car même si le papier sur lequel ils sont écrits disparaît, les artistes les gardent dans leur tête et peuvent donc les réécrire.

Alain Ricard nous a rappelé l'importance de ne pas négliger la littérature locale, souvent écrite dans les langues locales ; il nous incite à en faire la collection, à la traduire – et à ne pas oublier de faire la description du contexte de production de ces littératures⁶. Bien que dans le cas du Swahili le terme *local* ne convienne certainement pas, il est juste de dire que la littérature en Swahili se trouve à la marge de la littérature d'un point de vue mondial, comme Ricard l'a noté⁷. Cela vaut encore plus pour des *mashairi* des artistes considérés comme *maandagraundi* (« underground ») en Tanzanie. Il est important de noter que dans le contexte du *Bongo Flava*, « underground » est en fait une catégorie économique pour ceux qui n'ont pas encore eu de succès et ne veut pas dire qu'il s'agisse de musiciens « marginaux » – un terme souvent associé avec l'expression « underground » en Europe.

Ce qui m'intéressait dans cette recherche était donc de savoir ce qui se passe en termes de production culturelle dans les lieux qui normalement ne sont pas considérés comme des centres de production culturelle : les villes de petite et de moyenne importance. J'ai commencé mes recherches dans la capitale régionale de Morogoro, alors que mon étude de terrain la plus récente m'a menée au sud-est du pays, à Masasi et Nachingwea, et c'est de cette région qu'il est question ici, bien que mes considérations générales sur le *Bongo Flava* aient leur base sur l'étude faite à Morogoro⁸. En tout, j'ai parlé avec une quarantaine de jeunes musiciens. J'ai fait la collection des *mashairi* écrits en Swahili et les ai traduits en anglais en collaboration avec Nginjai Paul Moreto et Azizi Matiga. Dans ce texte donc, je parlerai plus du contexte de production des *mashairi* que des *mashairi* eux-mêmes, sujet d'un autre texte en préparation.

La majorité des artistes à qui j'ai parlé n'ont pas leurs origines dans la ville où ils habitent et travaillent actuellement. Dans la plupart des cas, ils ne sont même pas originaires de la région. Leurs histoires personnelles sont souvent des histoires de migrations et malgré leur jeune âge beaucoup d'entre eux ont déjà vécu dans de différentes régions de la Tanzanie. C'est le cas des artistes que j'ai rencontrés à Morogoro et qui viennent originalement de Mwanza, Tabora, Bukoba, Songea ou même Dar es-Salaam. La plupart d'entre eux avaient migré seuls, à la recherche de la vie comme ils disent (*kutafuta maisha*). La même raison est donnée par les jeunes artistes que j'ai rencontrés au sud de la Tanzanie, venus de Tanga, Mwanza, Mbeya ou Mtwara. Tous sont originaires de villes beaucoup plus grandes que Masasi et Nachingwea, et quelques-uns ont déjà vécu à Dar es-Salaam mais sont revenus dans le sud.

Situé dans la région Mtwara dont elle est la deuxième ville, Masasi a, selon le dernier recensement de 2002, environ 65 000 habitants, mais le nombre actuel est certainement plus élevé. Non seulement la ville a connu un accroissement démographique normal, mais ces dernières années, la région a aussi attiré beaucoup de nouveaux migrants d'autres régions de la Tanzanie, venus pour profiter des possibilités économiques ouvertes par l'amélioration de la route reliant Dar es-Salaam à Masasi. Toute la région du sud-est de la

Tanzanie, longtemps assez isolée à cause de la difficulté du voyage mais aussi en raison de la guerre au Mozambique qui s'est prolongée jusqu'au début des années 1990, a donc connu de changements récemment. Sur la nouvelle rue en construction vers la frontière avec le Mozambique il roule tout de même plus de *bajaji* que des voitures. Les *bajaji*, ces petits véhicules importés d'Inde, sont présents à Masasi depuis 2008, la même année où les *pikipiki*, les motocyclettes, ont commencé à être utilisées en masse. Très vite, les *pikipiki* et les *bajaji* ont remplacé les voitures de taxi et les petits bus (*daladalas*) qui étaient avant les seuls moyens de transport à côté de la bicyclette et de la marche à pied⁹.

Il n'y a pas de station de radio, ni à Masasi, ni à Nachingwea, une ville encore plus petite que Masasi, mais la deuxième dans l'ordre de grandeur dans la région Lindi qui côtoie au nord la région Mtwara. Bien que Masasi et Nachingwea fassent partie de deux régions différentes, la distance qui les sépare n'est pas plus de 60 kilomètres sur une piste non goudronnée mais en bonne condition quand je faisais la route en mars 2009. Venant de Morogoro, on remarque tout de suite l'absence presque complète de journaux (*magazeti*) dans les rues de ces deux villes. L'explication en est qu'ils sont toujours de la veille quand ils arrivent dans le sud – situation qui n'a pas changé avec la construction de la nouvelle rue. Depuis 2005, l'Internet existe à Masasi, mais le seul café Internet au centre de la ville n'est presque jamais connecté. Chaque fois que j'y passais, ou le café était fermé, ou les employés me disaient que la connexion venait d'être coupée et ne pouvaient pas me dire quand elle marcherait de nouveau. Si la connexion à l'Internet n'était pas le problème, il est très probable qu'il s'agissait d'une coupure électrique – une situation quotidienne à Masasi et à Nachingwea ; ce genre de coupure peut même durer plusieurs jours et paralyser une grande partie des entreprises qui ne disposent pas de générateurs. Pour ceux qui ont les moyens, le café Internet climatisé de la mission anglicane est une alternative, mais c'est non seulement plus cher, c'est aussi à plus d'une demi-heure à pied du centre, sur une des collines qui entourent la ville.

Ce qui a laissé le plus d'impact, donc, sont certainement les téléphones portables qui ont été introduits en 2003¹⁰. Presque chaque personne que j'ai rencontrée à Masasi ou à Nachingwea est propriétaire d'un portable ; les coupons pour les recharger (*vocha*) sont disponibles partout et la publicité est omniprésente. Les grandes compagnies téléphoniques sont aussi parmi les acteurs les plus importants de la vie culturelle de la ville, car pour les jeunes artistes la participation à des spectacles de promotion d'une compagnie téléphonique offre une des rares possibilités de se produire devant une grande partie de la population. Dans sa chanson *Peace kwa Machizi* Mateso Karim, artiste à Nachingwea, se plaint d'être fatigué de participer aux promotions :

Tena nimeshachoka kupasuka kwenye promo

Je suis déjà fatigué de donner une représentation dans la promotion.

L'autre possibilité pour obtenir davantage de publicité est de participer aux spectacles qui accompagnent les campagnes électorales et autres campagnes des partis politiques, avant tout bien sûr, celles du CCM (*Chama cha Mapinduzi*), parti effectivement au pouvoir depuis l'indépendance. Pour la plupart des jeunes, la coopération avec des hommes politiques est une occasion d'être plus connus, quelquefois aussi de gagner un peu d'argent ; c'est surtout une des rares occasions de monter sur scène¹².

Mais les jeunes organisent aussi leurs propres fêtes, quelquefois pour célébrer un anniversaire, parfois aussi pour annoncer la formation d'un nouveau groupe du *Bongo Flava* ou tout simplement pour la joie d'une fête. Quant à l'organisation, des jeunes hommes et femmes forment un comité qui s'occupe de la location, de la préparation de la nourriture, et de l'achat de boissons ; ils dessinent des cartes d'invitation pour les invités qui peuvent participer à la fête en échange d'une contribution aux frais (*kuchangia*). À côté d'un deejay (DJ), un maître de cérémonies (MC) est souvent employé pour animer les invités (des jeunes mais aussi des femmes plus âgées qui viennent avec leurs enfants). Après le spectacle, des *maandagraundi* qui présentent leurs nouvelles chansons, les chaises sont mises de côté et la scène est ouverte aux danseurs. Pendant que les invités plus âgés commencent à partir, la grande masse des jeunes qui n'ont pas eu de l'argent pour payer l'entrée au spectacle de l'après-midi entrent maintenant dans la salle et dansent à la musique « de la nouvelle génération » jusqu'à la nuit tombée.

Les artistes qui ont déjà enregistré une chanson ont une autre possibilité de se faire connaître. Ils peuvent demander aux propriétaires des petites boutiques entourant les lieux centraux de la ville – comme le *Uwanja wa Fisi* (« La place des hyènes ») à côté de la station du bus de Masasi – de faire tourner leur CD. Les petites boutiques sont des lieux où les chansons produites dans la ville sont jouées et donc écoutées par tous ceux qui passent et ceux qui s'installent pour la soirée dans un des petits restaurants à frites – au choix avec un œuf (*chipsi tupu* ou *chipsi mayai*) et des boissons. C'est là où la vie nocturne de Masasi se déroule, mais habituellement les restos ferment vers onze heures du soir. De la même manière, à Nachingwea ce sont des petites boutiques qui jouent des vidéos de production locale. Au début mars 2009, c'était la chanson *Mama* par Epiana Crew Feat. Army Boy, dont la vidéo passe à la télévision, a été produite par Hemed Mussa du *Bollywood Video Library and Shooting* à Masasi car il n'y avait personne à Nachingwea sachant produire des vidéos. Le seul studio de Nachingwea est le *Osale* qui appartient à Chidi Chinanga, lui-même artiste et Rasta par conviction. Chidi a installé son équipement – un ordinateur de bureau et un portable – dans la « salle » du petit appartement de location où il habite avec sa femme et ses trois enfants. Fils d'une famille islamique assez bien située de Tanga, il a choisi de vivre à Nachingwea pour être un peu plus loin de sa famille, pour

avoir un peu plus d'indépendance. Il y produit des « beats » pour les jeunes artistes de la ville qui passent beaucoup de temps, tous les jours, dans le petit studio.

Comme à Masasi, la production du *Bongo Flava* à Nachingwea est encore du domaine des jeunes hommes. La seule femme connue comme chanteuse de *Bongo Flava* à Masasi ne voulait pas me parler, bien qu'elle ne l'ait pas dit directement ; elle s'arrangeait, cependant, pour ne jamais venir aux rendez-vous organisés par un des artistes avec qui elle avait collaboré. À Nachingwea les jeunes hommes ne connaissaient même pas de femme faisant du Bongo Flava. La situation est très différente à Morogoro, et encore plus à Dar es-Salaam, où des artistes féminines, bien qu'en minorité, sont bien présentes. Dans les villes au sud de la Tanzanie au contraire, les jeunes femmes ont encore honte de s'engager dans cette musique qui reste associée avec des vidéos montrant des femmes peu habillées – du moins selon les jeunes hommes interviewés. Mes observations par contre semblent confirmer que c'est avant tout le manque de confiance en soi et la honte de se montrer au public qui font que les jeunes femmes hésitent à monter sur scène. Un jour à Nachingwea nous tournions une vidéo pour la chanson *Ua Zuri* (« La belle fleur ») de Malkita, Chidi et Jeku Power. Le lieu du tournage était la rue devant un bar dont Chidi connaissait bien les propriétaires. Il avait déjà joué plusieurs fois *Ua Zuri* sur l'ordinateur du bar, et la chanson était donc déjà connue dans le quartier. Ce jour-là, il met le CD *Ua Zuri* sur l'ordinateur pour que les artistes soient accompagnés, au moins de loin, par la musique pendant le tournage. Pour commencer, Malkita et ses deux compagnons, se promènent en chantant le refrain de la chanson :

Ua zuri ni lile linalofatwa na vipepeo

Une belle fleur, c'est celle qui est suivie par les papillons.

Naa miii nimeona ha nimefwata muelekeo

Et moi, je l'avais vue, ah, je l'ai suivie.

Ua zuri ni lile linalofatwa na vipepeo

Une belle fleur, c'est celle qui est suivie par les papillons.

Naa mii nimeona, ha, nimefwata muelekeo

Et moi, je l'avais vue, ah, je l'ai suivie¹³.

Le tournage attire beaucoup de spectateurs parmi les jeunes du quartier, et les artistes leur demandent de danser avec eux pour une séquence de vidéo. Des garçons sont vite sur place mais les artistes veulent aussi que des filles participent, en particulier parce que la chanson parle de l'amour d'un jeune homme pour sa « fiancée », la belle fleur (*ua zuri*). Quelques filles, présentes dès le début de notre tournage, refusent au début de participer. Les garçons commencent donc à danser et continuent pendant quelque temps, quand tout d'un coup une jeune fille vient en courant se joindre aux garçons qui l'accueillent avec plaisir. Jeku Power, l'artiste qui chant le troisième vers dans

Ua Zuri, la prend par la main et me demande de filmer la fille, parce que cela donnerait de la valeur à la vidéo. Le ban rompu, une amie de la fille s'approche également mais refuse de se joindre aux danseurs dans la rue. Les garçons proposent alors de déplacer le groupe et de continuer la danse et le tournage de la vidéo à l'intérieur de la maison qui héberge le bar. Dedans, les deux filles dansent apparemment avec plus de joie et les jeunes continuent un peu plus avant que deux femmes plus âgées, celles à qui l'on s'adresse couramment en Tanzanie par l'expression *mama*, se mêlent aux jeunes et commencent à se mouvoir lentement. Bien que le rythme de *Ua Zuri* soit assez vite, les deux *mamas* dansent avec les petits pas si typiques du *taarab*. De nouveau, Jeku Power me donne l'instruction de fixer les *mamas* avec la caméra, car leurs images dans la vidéo démontreront que la chanson est aussi aimée et acceptée par les adultes – et ceci augmentera la valeur de la vidéo et de la chanson en général. Vers la fin de notre tournage, Chidi Chinanga me demande de lui passer la caméra pour qu'il tourne à ma place – il veut que je sois moi aussi dans la vidéo. Comme les jeunes filles et les adultes, une *mzungu* (« Européenne ») aura aussi l'effet de montrer au public que la chanson est appréciée par tout le monde – par les femmes comme par les hommes, les jeunes comme les adultes, les Tanzaniens comme les étrangers.

Ua Zuri est une chanson qui a l'amour comme sujet, il ne s'agit pas d'une chanson à message fort, de *ujumbe kali* comme sont nommées en Tanzanie les chansons qui parlent de sujets comme la corruption ou le sida. La distinction entre les chansons considérées comme *ujumbe* et celles considérées comme *burudani* (divertissement) fait partie depuis longtemps d'un débat parmi les artistes, comme parmi les observateurs, – débat qui est caractérisé par un manque de consensus. Il est vrai aussi que certains critiques ; considèrent l'augmentation des chansons *burudani* un signe de dépolitisation de la jeunesse. Comme Karin Barber l'a noté, il y a une tendance de la part des chercheurs à analyser la culture populaire en Afrique uniquement par rapport à son potentiel à contribuer au changement des relations sociales des sociétés et à négliger le grand corpus d'art qui ne paraît pas contribuer à ce but – ou à se limiter à de brèves références aux œuvres qui – auparavant – n'auraient pas mérité une analyse détaillée en raison de l'absence de contenu critique¹⁴. De plus en plus les artistes africains refusent d'être considérés d'un point de vue fonctionnaliste qui ne prend pas en compte leur qualité de créateurs¹⁵. Jeku Power est un des artistes tanzaniens qui trouve que cette dichotomie entre chansons avec « messages » et celles qui n'en ont pas – ou pas assez – ne sert à rien. De son point de vue, ce qui compte est le « sérieux » de l'artiste, le désir de créer une chanson qui a de la valeur d'un point de vue artistique¹⁶. Ainsi, il partage l'avis d'Alain Ricard et de Flora Veit-Wild qui ont critiqué des approches qui se limitent dans leurs analyses des textes littéraires venant d'Afrique aux images de la société représentées dans ces textes, sans les prendre en compte en tant qu'œuvres d'art – et on peut dire la même chose

pour la musique¹⁷.

Aujourd'hui les chansons de *burudani* dominent donc – en partie, parce qu'il y a déjà suffisamment de chansons de *ujumbe* comme le constate Army Boy, l'artiste à Masasi : « Regarde, beaucoup de gens aujourd'hui préfèrent le divertissement. Beaucoup préfèrent le divertissement, parce qu'il y en a plein de chansons à message, tu comprends¹⁸ ? »

En ce qui concerne leur choix des thèmes, la stratégie des *maandagraundi* semble être très claire. Il vaut mieux commencer avec des chansons qui ont des textes assez accessibles et sur des sujets considérés comme « pas trop durs », idéalement en combinaison avec une mélodie qui plaît également à tout le monde. La préférence pour les chansons d'amour est aussi présentée en référence au marché de la musique en Europe et en Amérique du Nord où dominent les chansons d'amour ; les chansons sur les autres thèmes sont assez rares¹⁹.

Du point de vue des artistes, pour garantir le succès, il vaut mieux maîtriser plusieurs styles différents, afin qu'il y ait des choses sur un album pour tous et toutes. Comme l'explique Shupavu, jeune musicien à Masasi :

L'importance du mélange des styles, comme je le vois, c'est parce que des gens aiment des choses différentes, il y a ceux qui aiment le HipHop, il y a ceux qui aiment le Reggae, il y a ceux qui aiment le R'n'B. Si tu décides de faire de la musique dans les styles différents, tu vas avoir beaucoup de « fans ». Mais si tu fais de la musique d'une seule façon, tu vas perdre ; il faut que tu fasses d'une façon qui est aimée par beaucoup de gens²⁰.

La pratique du mélange des différents styles en *Bongo Flava* (le *kuchanganyachanganya*) est ainsi plutôt la norme que l'exception. Le mélange comme stratégie pour avoir du succès sur le marché ne se limite pas au choix des thèmes ou des styles musicaux mais comprend aussi le choix des langues utilisées dans les *mashairi*. Bien que les textes du *Bongo Flava* servent de véhicules importants pour la transmission de la langue des jeunes (*lugha ya mitaani*)²¹ les artistes, surtout ceux qui se trouvent tout au début de leur carrière, ne s'adressent pas principalement à une audience de jeunes, mais cherchent plutôt à être écoutés et compris par une audience la plus grande possible. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'ils choisissent d'écrire leurs textes avant tout en Swahili standard. L'utilisation des mots du *lugha ya mitaani*, la langue de la rue, est, du point de vue des *maandagraundi*, plutôt réservée aux *masupastaa*, ceux qui ont déjà réussi sur le marché et donc peuvent se permettre d'utiliser un vocabulaire qui risque de ne pas être compris par tous²². Mais le choix des langues dépend aussi du message de la chanson. Lorsque le sujet touche plutôt les intérêts des jeunes, l'artiste peut décider d'incorporer certaines expressions de la langue de la rue (*lugha ya mitaani*) dans le texte pour rendre la chanson plus intéressante aux auditeurs de la nouvelle génération. Cependant, ce qui guide, avant tout, le choix des langues pour les artistes est le désir d'être compris de tous – une stratégie aussi commerciale que pédagogique, comme l'explique W. Mark, artiste à

Ça dépend de la chanson que tu chantes. Si la chanson me force d'utiliser la langue de la rue, c'est bon, je peux le faire. Si je veux que la chanson que je chante soit comprise par la société en général et des gens de tous les milieux, il faut que je nettoie la langue. Si tu chantes par exemple une chanson dans laquelle tu parles de la politique, tu ne peux pas utiliser beaucoup de mots de la rue parce que la majorité des politiciens font partie d'une certaine classe de la société. Alors, si tu utilises la langue de la rue, ils ne vont même pas prendre le temps de l'écouter²³.

La musique de la nouvelle génération est devenue, partout en Tanzanie, un moyen important des jeunes pour se faire écouter, surtout par rapport aux générations de leurs parents et grands-parents. Les jeunes hommes – et dans une certaine mesure les jeunes femmes – en utilisant les possibilités offertes par les nouvelles technologies et en tournant dans des lieux comme Masasi et Nachingwea (et dans des centres locaux de production de culture populaire) transforment non seulement les relations entre les générations mais aussi la géographie culturelle du pays. La circulation de ces produits culturels se confine généralement au niveau local, mais il est néanmoins important de les étudier pour mieux comprendre la dynamique de la production artistique à la « périphérie » de la « périphérie ».

1 Département des Études africaines, Université de Vienne.

2 Cf. Suriano, Maria, « Utajiji ! Bongo Flavour “in da houze”. Muziki wa kizazi kipya, Tanzanian Youth Culture and Globalization », revised version of a paper presented at the Jubilee Symposium (Institute of Kiswahili Research 75 years), Dar es-Salaam, Juillet 4-7, 2005 ; Raab, Klaus, *Rapping the Nation. Die Aneignung von HipHop in Tanzania*, Münster, Lit-Verlag, 2006, 171 p. ; Perullo, Alex et Fenn, John, « Language Ideologies, Choices, and Practices in Eastern African HipHop », in Berger, Harris M. et Carroll, Michael Thomas (éd.), *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 19-51.

3 Englert, Birgit, « Kuchanganyachanganya : Topic and Language Choices in Tanzanian Youth Culture », *Journal of African Cultural Studies*, n° 1, 20, 2008, p. 45-55 ; Englert Birgit, « Popular Music and Politics in Africa : Some Introductory Reflections », *Stichproben. Vienna Journal of African Studies*, n° 14, 2008, p. 1-15.

4 Furniss, Graham, « Innovation and Persistence : Literary Circles, New Opportunities, and Continuing Debates in Hausa Literary Production », in Barber, Karin (éd.), *Africa's Hidden Histories. Everyday Literacy and Making the Self*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press, p. 432 ; Larkin, Brian, *Signal and Noise : Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 209.

5 Collins, John, « The Generational Factor in Ghanaian Music. Concert Parties, Highlife, Simpa, Kpanlogo, Gospel and Local Techno-Pop », in Palmberg, Mai et Kirkegaard, Annemette (éd.), *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet in cooperation with The Sibelius Museum/Department of Musicology, Abo Akademi University, Finland, 2002, p. 72.

6 Ricard, Alain, « On the Powers and Limits of Literature », in Chabal, Patrick, Engel, Ulf et Haan, Leo de (éd.), *African Alternatives*, Leiden, Brill, 2007, p. 22.

7 *Ibid.*, p. 31 et Ricard, Alain, « L'Effet roman dans les langues de l'Afrique : quelques réflexions comparatistes », *Neohelicon*, vol. XXXV, n° 2, 2008, p. 20.

8 Cf. Englert, Birgit, « Bongo Flava (Still) Hidden. “Underground” Rap from Morogoro, Tanzania », *Stichproben. Vienna Journal of African Studies*, n° 5, 2003, p. 73-94 ; Englert,

Birgit, « Africa Raps Back : Reflections on HipHop from Tanzania and South Africa », in Schröder, Anne (éd.), *Crossing Borders. Interdisciplinary Approaches to Africa*, Berlin, Lit Verlag, 2004, p. 77-98.

9 Helgesson, Linda, *Getting Ready for Life. Life Strategies of Town Youth in Mozambique and Tanzania*, Doctoral Thesis, Department of Social and Economic Geography, Umeå University, 2006, p. 55.

10 Cf. *Ibid.*, p. 176-177.

11 Mateso, Karim, *Peace kwa Machizi* (« Paix pour les *undergrounds* »), 2^e verset.

12 Cf. Englert, Birgit, « Ambiguous Relationships : Youth, Popular Music and Politics in Contemporary Tanzania », *Stichproben. Vienna Journal of African Studies*, n° 14, 2008, p. 71-96, pour une discussion plus en détail des relations entre les jeunes artistes et la politique.

13 Malkita feat, Chidi Chinanga et Jeku Power, *Ua Zuri* (« La belle fleur »), refrain.

14 Barber, Karin, « Popular Arts in Africa », *African Studies Review*, vol. 20, n° 3, 1987, p. 8.

15 Cf. Englert, Birgit, « Popular Music and Politics in Africa », *op. cit.*, p. 8-9.

16 Entretien avec Jeku Power à Nachingwea, le 11 mars 2009.

17 Ricard, Alain et Veit-Wild, Flora, « Local Literatures Versus Global Culture », in Ricard, Alain et Veit-Wild Flora, (éd.), *Interfaces Between the Oral and the Written/Interfaces entre l'écrit et l'oral*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, p. X. (coll. « Versions and Subversions in African Literatures », 2).

18 Entretien avec Army Boy (pseudonyme) à Masasi, le 6 mars 2009.

19 Cf. Englert, Birgit, « Kuchanganyachanganya : Topic and Language Choices in Tanzanian Youth Culture », *op. cit.*, p. 45-55.

20 Entretien avec Shupavu (pseudonyme) à Masasi, le 26 février 2009 [traduit du swahili par l'auteur].

21 Cf. Reuster-Jahn, Uta, « Sex, Drugs and Bongo Flava. Jugendliche Diskurse und Selbstdarstellung in der Song-Lyrik von Mikasi ("Sex", Ngwair 2004) », *Ntama : Journal of African Music and Popular Culture*, 2006, en ligne : http://www.unihildesheim.de/ntama/index.php?option=com_content&view=article&id=183:sex-drugs-and-bongo-flava&catid=79:african-hip-hop&Itemid=39 (consulté le 23 octobre 2009).

22 Cf. Englert, Birgit, « Kuchanganyachanganya... », *op. cit.*, p. 45-55.

23 Entretien avec W. Mark (pseudonyme) à Nachingwea, le 11 mars 2009 (traduit du swahili par l'auteur).

Song Signifying the Advance from Childhood to Adulthood: A Sesotho *Lengae* Revisited

C.F. SWANEPOEL¹

Abstract: The paper explores the performance of a *lengae* recorded during a historic research tour by an interuniversity investigating team. Although part of a popular cultural event, this deep ritual retained its dignity and cultural significance. Straddling disciplines such as folkloristics, semantics, anthropology and ethnomusicology, the study becomes an excursion into the enigmatic relationship between fieldwork and text work. This generates a variety of configurations of the concept «text»: oral delivery, video recording, written transcript, melody transcript, photographs. All signify aspects of the narrative of the song – a young person’s supplication at the closure of the rite of passage *en route* to adulthood.

In August 2000, during recordings at the Basotho Cultural Village in the northeastern Free State, a team of researchers² listened to the performance of a moving song by a group of fourteen young men, a song we recognized as a *lengae*. This is a song composed and rehearsed during the initiation period and sung by an initiate on the day or night of their graduation. A number of aspects about what we were experiencing enthralled us: the deep dedication from the singers; the melancholy of a repetitive melody; the plea, almost prayer, contained in both melody and wording, and the dress – all wearing traditional Basotho blankets and, except for a few novices, the typical cone-shaped grass-hats.

We were fully aware that this performance was out of context. Young men participating in dedicated initiation ceremonies far from the eyes of intruders³, usually sing *mangae*⁴. Yet from the singers we experienced an emotional involvement in the presentation that was neither artificial nor cosmetic. Numerous viewing and listening sessions of the videotape convinced one that our initial impressions were well founded. *Mangae* are part of a series of sacred rites of passage of traditional young men undergoing initiation, but

they are not secret. Initiates emerging from the school sing them at a stage when families and admirers are present. Even when performed « out-of-context », the performers treat them with respect, since the songs signify their revered advance from childhood to adulthood.

The purpose of this article is to consider the significance of this *lengae*, *O no ya kae?* « Where have you gone » (hereafter simply called the song). We will consider its text, the melody and the performance, and then describe how it fits into the fuller program of *lebollo*, that being the Sesotho noun denoting the rites of passage and customs connected with initiation in Basotho tradition. This performance of the *lengae* still represents a respectful continuation of the time-honored traditional education – despite the onslaught of modernism and problems with the practice of circumcision as such.

The text⁵

Traditional songs come a long way down the path of cultural history, created and kept orally and predating written record. Accordingly, it is often challenging to trace their true origin or understand the sense and significance of their wording. With *O no ya kae* it is not different. Let us first introduce the text and then consider possible meanings.

Sehlopha *hae? Hoho! O no ya kae? Hoho!*

O no ya kae – Aubuti kgutlela hae,

Ntate se ka utlwise pelo ya ka bohloko hle,

O no ya kae? Hoho! O no ya kae? Hoho!

O no ya kae – Aubuti, kgutlela hae,

Ntate, se ka utlwise pelo ya ka bohloko hle,

O no ya kae? Hoho! (x ± 13)

Mothutle *e maoto a dihole,*

Le ntate ha a eso ka a e bona,

Ke pohotsinyane,

Moshanyana ha a kgutla ho kgahlanyetswa,

Ke pohontsane, e tsamaya hodima mafika,

Nka lwana kgakgaruane molamu o kgaohwe,

Ka nnete sebele ke e bona,

Ke e bone ke yona maoto a dihole,

Ke e bone hantle e maoto a dihole,

Ka nnete baheso ka makgoweng, ka makgoweng,

Ke re ya kgaola ya ya.

Umap *have you gone? Hoho! Where have you gone? Hoho!*

Where have you gone – Elder brother come home,

Father, please do not cause my heart to grief,
 Where have you gone? Hoho! Where have you gone? Hoho!
 Where have you gone – Elder brother, come home,
 Father, please do not cause my heart to grief,
 Where have you gone? Hoho! (x ± 13)
Challenge lizard has feet like the cripple,
 Even father has not seen it yet,
 He is a young bull,
 The boy when he comes home to be welcomed,
 He is a young bull climbing over rocks,
 I will fight fiercely until the spear breaks into two,
 Indeed, definitely I have seen it,
 I have seen that it is the one with the feet of the cripple,
 I have seen it indeed the one with feet of the cripple,
 Indeed, our people at the workplace, at the workplace,
 I say there it cuts off and leaves!

The research produced two scenarios for what the text may refer to⁶. According to the first, the text refers to an uninitiated young man who left home to join the initiation school without his parents' consent⁷. As is often the case in real-life situations, the father is cross with the son's behavior. As the ceremonies are ending, the son is on his way home. The « voice » is that of a younger brother who apparently had already undergone the initiation. He addresses both the father and the elder son. The elder brother (the son) appears apprehensive about how his father will respond when he (the son/elder brother) arrives home. However, the younger brother asks the elder brother « Where have you gone »? There seems to be a fear that the brother may not return, and the younger brother encourages the elder brother to come home. Then, addressing the father, the younger brother pleads with him on behalf of the elder son not to « cause his heart to grief », as the wording goes. This « address » to the elder brother and his father continues right through the song.

According to the second scenario the son or brother is not involved in the initiation, it is the younger brother who is involved. However, the elder brother is the « topic » of the younger brother's song because the elder brother left home to go and live far away from home⁸ much to the distress of the father. The younger brother (a) questions the elder brother where he had gone, requesting that he should return home, and, (b) pleads that the father should not « cause his heart to grief ». Seen this way, the topic of the song is about an apparent disharmony in the family, which must have been painful to the younger brother. One of the consultants, who listened to the song, said that the elder brother might have been a *lehura*, a person living as a « whore » in the urban areas. Supporting this possibility is the view from another consultant who is of the opinion that, « Where have you gone », could mean, « Where do

you think you were going»? Be it as it may, as the younger brother is advancing from childhood to adulthood, it is clear that he has already taken responsibility about his role with regard to adulthood, hence his concern about this « prodigal son », and hence his attempt to mediate with the father. If the elder brother comes back home, things might start looking up again for the family.

Following the opening line and its two repeats, the *mobinedi*⁹ chants *Hoho!* to signal concern with regard to the issue raised in the phrase. After the seventh repeat of the verse, the praise-poet steps forward. He represents the initiate (the younger brother) who is emerging from the initiation. From what the microphone could pick up, it is clear that he is in high spirits and will arrive home as a transformed person. Metaphorically, he is a huge lizard¹⁰, an awe-inspiring creature whose extraordinary feet enable it to tread over rocky terrain, unknown even to the father. He is a young bull equally able to move over difficult places, a ferocious fighter. The poet confirms that he has seen « it », the one with the feet of a cripple. This is indicative of the young man's extraordinary qualities now that he has qualified. One notices that the poet assumes a double role. For the greater part of the poem, he describes himself in the third person, but in one verse line he speaks in the first person, cf. « I can fight fiercely until the spear breaks into two ». Before closing the praise, the poet confirms in three verse lines that he has seen « it », this transformed person, and then he even affirms it to many of his people, those who left home to go and work far away in the industrial areas of the country. Here is a boy emerging from the initiation to an adult world and to a family where there is disharmony, a cause for concern convincingly carried by the melody to which we shall now turn.

The melody

The song consists of two sections, which repeat perpetually. The centerpiece, evident from its central position in the composition, is its title phrase *O no ya kae?* The centerpiece consists of two bars, in the transcription below marked **A** for the purpose of recognition. The second section, consisting of four bars, shows a more recitative-like character. It starts with a third repeat of the title phrase *O no ya kae* and runs logically into the following section in which (a) the brother is directly supplicated to come home, *Aubuti kgutlela hae*, and (b) the father is requested not to aggrieve his heart any further, *Ntate se ka utlwisa pelo ya ka bohloko hle*. For the purpose of clarity, this section is marked **B**. The song has thus an **A B A B A** form, with **A** being repeated 15½ times in contrast to **B** which occurs 15 times. As the performance proceeds, the pitch rises gradually until the end¹¹.

Lengae: O no ya kae?

The leader interjects *Hoho!* twice during the repeats of **A** (see transcription). These are free in pitch and vary from verse to verse, although they always align with the melody. The praise-poet enters the scene during the seventh repeat of **A**, and leaves at the end of the 10th repeat of **B**. The repetitive pattern emphasizes the urgency of the plea. When referring to the contents of *mangae*, Mojaki speaks of disasters, troubles and sorrows¹². All of these find expression in the monotonous drone of the melody. While originally the *lengae* is a solo, in this presentation the group performs the full song. The voice in the song is indeed an individual's as is clear from the words « pelo ya ka » (my heart). This is furthermore clear from the praise-poem that the praise-poet delivers in his capacity as acting initiate in this « staged » performance.

The performance

Typical of *mangae*, the performance of this one was without any noticeable movement, the group concentrating on their singing. Even their clubs rest motionless right in front of them on the ground. This is unlike most of the Sesotho songs in which performance goes together with much body movement. The static presentation clearly speaks to the solemnity of this moment in the ritual – no movement can actually add to the dignity and dynamics of the occasion. It will in fact spoil it.

The group a few moments before the song ended

In the first picture, the leader stands in the middle of the front row, while a close shot appears in the second picture. His task is to keep the group together and he intones the *Hoho*'s as described in the previous section. Even though the chant lends itself to a swing, the leader stands firm without motion. His facial expression is one of dedicated concentration. His general bearing is in quiet focus. If one remembers that this presentation is a staged one and not the real-life one, the leader's posture indeed epitomizes the solemnity of the occasion and general attitude towards this presentation. Under his leadership, the group continues undisturbed when the praise-poet steps out to recite his praise¹³.

Halfway through, the initiate as praise-poet steps forward to give vent to his new status, his praise overlaying the continuing song. At first, he turns around to face the group, away from the audience and the microphones. In line with customary performance, the praise-poet moves around in front of the group observing the logical performance space. In the picture, his club is held out in front of him. He removed his grass-hat out of respect for the occasion. His head is turned halfway to the crowd, his feet constantly chanting the rhythm of his praise. The performance of the *thoko* (praise-poem) as part of the *lengae* is typical of the initiation ritual. It is an acknowledged part of *lengae* performance. One leads naturally to the other. After completion he joins the group in several repetitive verses of the song until they decide to stop and leave the scene. They leave while being showered with ululation, whistling, hand clapping and cheers from an excited audience. The mood of the singers and their dedication to the supplications of the song remained the same through the presentation.

The praise-singer performing in front of the group

How the *Lengae* fits into the Initiation (*lebollo*)

Procedures at the initiation differ from tribe to tribe and nowadays even from community to community. What follows here is an outline of the most salient characteristics of such events¹⁴. The purpose of this reconstruction is (a) to locate the performance of the *lengae* in the rite of passage as a whole and in so doing, (b) to enrich understanding of the significance of the song.

One can distinguish at least six phases of initiation, each lasting several days, depending on the circumstances: the preliminaries, the beginning, the circumcision, preparation for homecoming, festivities at home, and the conclusion. Horizontally straddling all these phases are the ongoing processes of instruction and tutoring in the responsibilities of adulthood: survival and toughness training¹⁵, including regular flogging; ritual purification and strengthening; the learning of ceremonial songs and dances, including *mangae*, and the composition of the initiates' own praise-poems. During the homecoming ceremony these become part of the performance.

Traditionally boys about the age of 15-18 know that they qualify for

initiation. They also realize that the time for their initiation is drawing near. One of the ways of indicating to their parents, relatives and senior leaders of the community that this is the case, is *ho qatjha*, to hide away in the veldt or in caves, thus showing their desire for initiation. Noticing this, the relevant community leaders would communicate with the parents, the community members involved, and preparations for the ceremony would start in all earnest. Depending on the size of the group, the preparations usually take time and need much organization. A suitable campsite, usually in a secluded mountainous and well-forested area, is selected. Here the *mophato* will be erected. This is a pole-and-grass lodge where the initiates will dwell nearby and where initiation will take place. Fathers are also involved in the affairs, especially when initiation has started, their attention would necessarily have to be divided between the work at home and the well-being of the sons away at the camp. Women are appointed to leave home for the period to go and cook for the initiates and the personnel involved. They stay near the camp but far enough so that they will not be infringing on the privacy of the initiates¹⁶. Replacements have to be organized for the women involved so that their daily work at home could go ahead unaffected. A considerable number of personnel are needed for specific tasks¹⁷. A *ngaka*, a doctor, will protect the lodge and the initiates from evil spirits. A brave warrior or leader will teach the boys how to behave in warfare or other challenging situations. The *thipane* is an experienced traditional surgeon who will perform the circumcision on the boys. A *mosuwe* or teacher is responsible for the instructional proceedings of the ceremonies. The role of the *thipane* and that of the *mosuwe* overlap in certain communities. More than one may be involved. The local chief or community leader, previously graduated young men, and supporters are part of the staff as well.

The *lebollo* usually takes place during the winter months in traditional settings when the harvest has been completed, but during the winter school holidays in modern societies¹⁸. In the olden days, ceremonies could last up to four months, but in modern times they last about one month to enable participants to continue with their formal schooling. Once the decision has been taken, word goes out to all members of the community that a ceremony will be held, the date is announced and last minute arrangements are finalized. From this moment onward, most of the actions to take place are woven in secrecy.

Instructions already start when the boys in hiding are being marshaled by the elders. They will not be allowed to go home anymore and are housed near the traditional court (*kgotla*). Here they are being anointed by the doctor. They are introduced to the history, values, traditions and secrets of the community, tribe or nation, some of which are in secret songs called *dikoma*. The teacher advises them how to behave with regard to the ancestors. They are told how strict the rules are that should be observed at all times and how severely transgressions are punished, in olden days even with death. When sons would

complain to their fathers that they were being ill treated fathers would alert the teacher, requesting him to increase his discipline.

The period of preparation is followed by what is called *ledingwana*. This phase marks the proceedings at the lodge. Initiates are directed to the lodge in such a manner that they will not be noticed by passersby. On arrival, the boys will sit in a long row at the entrance of the lodge. While past graduates will sing various traditional songs, proceedings will continue right through the night. As part of their survival training, they are awakened many a night. Sleep is difficult at any rate in that they are allowed only one thin cover. One of the important events is when the foreleg of a bull is roasted and sprinkled with protective medicine. The boys are now expected to kneel with their hands behind their backs. Fastened to a stick or spear, the meat will be held out to the boys by a brave warrior and they attempt to reach up with their teeth to bite off a piece. Songs such as *mekorotlo* (war-songs) continue to strengthen their courage in further preparation for the circumcision that will follow the next day or very soon thereafter.

On the day of the circumcision, proceedings start at dawn and it takes place at a secluded spot near the lodge. After having had his loincloth removed, each boy is accompanied to the traditional surgeon who wastes no time to swiftly cut away the foreskin. At the hands of an experienced surgeon, this procedure takes place « so quickly that it is over before the boy knows what is happening¹⁹ ». While initiates may give vent to their suffering, the challenge remains to show as little of it as possible²⁰. The noun *lengae* is derived from the verb *ho ngaya* « to cry, to shout », which certainly alludes to the agony an initiate experiences during this procedure. Only some time after the operation, initiates will put on skin cloths, while the application of traditional medicine helps to prevent infection. Regular washing of the wound until it cures is part of the daily routine. The circumcision marks an important change of status: the *leqai*, an uninitiated boy, now becomes a *lekolwane*, a circumcised adult man. This change of status goes together with a change of name since after circumcision initiates are required to give themselves new names by which they will henceforth be known as adults. The new name is usually contained in the praise-poem the young adult composes during the period and recites at the homecoming ceremony.

After circumcision, collecting firewood and survival exercises in a challenging environment become daily activities, while the nights are for preparing and finalizing their praise-poems, the *dithoko tsa makolwane* (praise-poems for the initiates) being an acknowledged subgenre of *dithoko* (praise-poetry). Preparation for homecoming includes washing ceremonies, the issuing of new cloths and smearing with red ochre from head to foot. Eventually it culminates in the instruction from the local chief, headman or community leader that the lodge should be burned down. This act represents the end of their boyhood. When the people at home notice the smoke of the burning lodge, they know that the initiates are on their way home. Ashton

mentions how « the women break into cries of joy, and dance and sing, redoubling their efforts when the boys appear²¹ ».

Part of the homecoming is *ho besa noto* (literally «to burn the hammerhead »)²². During the feast, a hammerhead is heated on a huge fire. When it is red-hot, it is thrown into a pot of traditional beer. The initiates are now to consume some of the steaming beer, after which the men will drink what is left.

This night, when families are reunited, becomes one of intense jubilation. This is then the night when initiates will perform their praise-poems and sing their *mangae*. Thus, these become definitive expressions of the transformation the young men have undergone during the period²³. One year after having graduated from *leqai* to *lekolwane*, the young man becomes a *lephurakgwahla*, the status awarded to a person one year after initiation, literally, and a person who is now permitted to eat the roasted maize cob, which has been disallowed since the start of initiation. They are also exempted from herding cattle or goats. In the ordinary vernacular, a boy is called a *moshemane*; now, after initiation, the boy becomes a young man, *mohlankana*, with all the rights and privileges attached to the status of a young man.

Conclusion

In Basotho tradition the *mangae* are an integral part of the training, homecoming and welcoming of initiates as they are performed after successful completion of a trying exposure to the hardships of nature and the dictates of culture. This exploration of one *lengae* has drafted how they evoke and display endurance, honesty, responsibility, imagination, poetry and music – amongst the finest of attributes in human nature. The configuration of texts in this exploration possibly contributes to a richer understanding of how the socio-cultural role of a « literary » text both emerges from and blends with the performance text in which it finds a lasting confirmation, more so, perhaps, when capturing in the field leads to preservation in some or other durable form (s).

¹ University of South Africa.

² The team consisted of Abiola Irele (then at the Ohio State University), Chris Swanepoel (University of South Africa), 'Makali Mokitimi (National University of Lesotho), Moruti Tšiu (Unisa), Hannes Small (Unisa camera 1), Judy Jooste (Unisa, camera 2) and Alain Coleman (OSU, educational technologist). Their mission was to record performances of praise-poetry in the Sesotho speaking areas of southern Africa as part of a project initiated by Abiola and for which purpose he elicited sponsorship from the National Endowment for the Humanities

in the United States. The author hereby gratefully acknowledges the support from the NEH. On the two-week tour, altogether thirty-three poets were recorded at six different venues in the eastern Free State, the Kingdom of Lesotho and the southern Gauteng province. My thanks also to Rina Chaule (Basotho Cultural Village) for her support.

3 The recordings were made during what could be described as half-day *mekete* (festivals). While the main event was the performance of praise-poetry, these were alternated with traditional dancing performances, singing of traditional songs, and even pleasant eating and drinking. The *lengae* we recorded here was in a sense not more out of context than the other traditional performing art forms, since all originated from occasion specific events. In modern times, popular cultural events (*lehobelo*) such as these *mekete* prevent the different forms from withering away and eventually dying out. They in fact strengthen tradition and the spirit of nationhood.

4 *Mangae* is the plural form of the singular, *lengae*.

5 This written transcription is from the video recording, *Dithoko tsa Basotho: Basotho Cultural Village*, Pretoria, Unisa Sound and Video Productions, 2001.

6 My thanks to Moruti Tšiu (Unisa, Pretoria), Jan Makhubo (Clarens), Mpiyakhe Twala (Bethlehem) and Khamokha Sera (Qwaqwa) for sharing their views on the understanding of the wording of the song.

7 The Sesotho for this act of joining the school without the consent of the parents is *ho titimela*. Cf. Matšela F.Z.A., *Sehlaosi: Sesotho Cultural Dictionary*, Maseru, Macmillan Lesotho, 1991, p. 15. The second scenario, on the following page, excludes this possibility. According to that interpretation, the elder brother left without the parents' consent not to the initiation, but to the urban areas where he lived in a way they did not approve of.

8 In the song *ka makgoweng*, *ka makgoweng* in fact is an expression indicating "the workplace", which literally means « in the White areas ».

9 The role of this functionality is important as well as interesting. The noun *mobinedi* is derived from the verb *ho binela* (to sing or speak for). He is a guide, caretaker and teacher of the novice as he enters the school, and remains to assist the initiate until the completion of the school. He teaches his pupil about the traditions of the nation, how to perform traditional songs including *mangae*, and to recite praise-poetry, thus to become a *seroki*, a praise-poet. Cf. Ashton, Hugh, *The Basuto: A social study of traditional and modern Lesotho*, London, Oxford University Press, 1967, p. 49. The word *sephokodi* is sometimes used for *mobinedi*. Although there is no difference in function here, the first mentioned is a more generic noun for « song leader », while the last is for initiation.

10 The translation of the Sesotho *phathakalle* as « huge lizard » is approximate. The standard dictionary first gives a scientific version *Cordylus giganteus* and then *iguana*. Cf. Paroz, R.A. (ed.), *Sesotho-English Dictionary*, Morija, Morija Sesuto Book Depot, 1983, p. 370. Although both belong to the lizard family, the first is from African origin while the latter (*iguana*) is from American origin. Cf. Webster's *Third New International Dictionary*, Cologne, Könnemann, 1993, p. 506 and p. 1125. However, for the most conclusive explanation, see Allaby, Michael (ed.), *Oxford Dictionary of Zoology*, London, Oxford University Press, 2003, p. 135: « *Cordylus giganteus* (sungazer, Lord Derby's zonure, or giant girdled lizard) of southern Africa is up to 40 cm long, with triangular head, powerful limbs, sturdy body, and large curved spines, protecting the neck, back and tail. There are about 50 species, occurring in the African savannah ». From the intention of the poem, it is clear that the praise-poet had an exceptional creature in mind.

11 My thanks to Anne-Marié Swanepoel (Cape Town) for the musical transcription of the song from the tape and to Madeleine Short (Unisa, Pretoria) for typesetting the *lengae*.

12 Cf. Mojaki, P.J., *Makolwane a kajeno*, Cape Town, Maskew Miller, n.d., p. ii. In this foreword, Mojaki also states his problem about the recording of *mangae*: *Mona re sitwa ho hlalisa mangae ka ho hlopha ke tsona dinoto* (« Here we are unable to present the *mangae* because we could not reproduce the notes »). Cf. also Ngcangca, D.J.M., *Diqatjwa tsa Basotho*, Pietermaritzburg, Centaur Publications, 1990, p. 52-55, who gives the wording of

five songs.

13 My thanks to Judy Jooste (Unisa, Pretoria) and Shane Robertson (Cape Town), for capturing these stills from the video recording.

14 No claim is made that this reconstruction is the most typical or conclusive, which is in consultation of the works of Ashton, *op. cit.*, p. 46-57; Matšela, *op. cit.*, p. 15-17; Motsatse, R.L., *Khopotso ea bongoana*, Morija, Sesuto Book Depot, 1938, p. 75-92; and Wells, Robin E., *An Introduction to the Music of the Basotho*, Morija, Morija Museum and Archives, 1994, p. 41-58. Wells discusses the *mangae* in some detail and provides melodic transcriptions as well. For a full description of initiation among the Tlokwa (a branch of the Basotho), see Ashton, *op. cit.*, p. 46-57.

15 Cf. Bruwer, J., *Die Bantoe van Suid-Afrika*, Johannesburg, Afrikaanse Pers-Boekhandel, 1957, p. 106.

16 Motsatse, *op. cit.*, p. 80-81, mentions the fact that women who did infringe upon the privacy of the initiates in the olden days were either killed or their tongues may have been cut so that they would be unable to reveal secrets. This is certainly not the case since the institution of the rule of law.

17 Cf. also Wells, *op. cit.*, p. 42, although the configuration of functionaries is slightly different.

18 The symbolic significance of this period of the year has been pointed out by Hammond-Tooke, W.D., *Boundaries and Belief: The Structure of a Sotho Worldview*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1981, p. 79. The break in the agricultural cycle meant « a fallow time, but with a promise of new growth ». He also mentions other important functions of initiation, such as « resculpturing of the body itself », and « transferring [initiates] from their dependence on the elementary families ... and integration into a wider body politic ».

19 Cf. Ashton, *op. cit.*, p. 49.

20 During my research, one consultant expressed concern that circumcision nowadays does not always take place under the same discreet conditions as in the past. Traditional surgeons are reportedly inexperienced and lack training. In the Eastern Cape, the situation worsened considerably the last couple of years. A Sunday paper recently devoted more than half a page to the issue. One caption stated, « What was supposed to be a proud passage into manhood has left a young man mutilated and scarred for life ». Another stated, « Profitable practice lures opportunists ». Cf. Piliso, Simpiwe, « Circumcision Horror », *Sunday Times*, July 19, 2009, p. 11. A recent research article by two members of the Department of Pharmacology and Community Medicine at the Walter Sisulu University, Mthata, amongst others, gives alarming statistics about hospital admissions, mutilations and deaths, between 2001 and 2005 also in the Eastern Cape province. The authors also make a number of excellent recommendations about how the situation in the Eastern Cape can be reversed. Cf. Meissner, Ortrum and Buso, David L., « Traditional male circumcision in the Eastern Cape – scourge or blessing? », *South African Medical Journal*, Vol. 97, No. 5, May, 2007, p. 371-373.

21 Cf. Ashton, *op. cit.*, p. 53.

22 Cf. Matšela, *op. cit.*, p. 15.

23 Motsatse, *op. cit.*, p. 91, writes about the memories of youth, including the initiation. He mentions how his main character Lenepa, became Tau after initiation. He describes how Tau's *lengae* moved the people listening to him, especially the young women: « [T] sa hlomoha lipelo ha li utloa lengae lena, meokgo ea keleketa marameng a 'm'ae le a bohle ba mo mametseng. Tau eitse ha a qetela, a tšoanetse ho dula fatše, baroetsana ba mo fofela, ba mo roesa masekana le lifaha ». (« Their hearts saddened when they heard this *lengae*, tears trickling down the cheeks of his mother and of all who listened to him. Tau, after he had finished, was about to sit down, when young women rushed upon him to decorate him with bracelets and beads »).

Performing Liberation, Performing Identity: The Theatre of Ogunde, 1944-1946

Omofolabo AJAYI-SOYINKA¹

Abstract: In 1946, Hubert Ogunde, a young man with no formal theatre training leaves his cushy salaried job with the colonial government to launch a professional theatre with anti-colonial goals. Focusing on his early works, especially within the Church, this paper is a critical analysis of the socio-cultural events that provoked such a bold if risky decision under the control of the powerful colonial government that could thwart his ambitions.

A people who free themselves from foreign domination will not be free unless, without underestimating the importance of positive contributions from the oppressors' culture and other cultures, they return to the upward paths of their own culture. The later is nourished by the living reality of the environment and rejects harmful influences as much as any kind of subjection to foreign cultures. We see therefore that, if imperialist domination has the virtual need to practice cultural oppression, national liberation is necessarily an act of culture².

Preamble: « *This Magnificent African Cake* »: A Power Performance

In the Preface to her book, *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*, Ebun Clark writes: « One of Ogunde's major contributions to the history of professional theatre in Nigeria is that he withdrew the theatre from the direct patronage of court and church and gave it to the people³ ». The

implication of this statement is clear enough, the theatre had once been under both political and religious control and authority. However, Ebun Clark's choice of words and expressions deserves a closer analysis⁴. By the mid 1940s when Ogunde embarks on his theatre career, the British colonial administration has, since the early 19th century, occupied the geographical space to be designated later in 1914, as « Nigeria ». Although there is a ruling monarch in the British political structure, the effective governing system is parliamentary democracy, and it quickly replaces colonized people's indigenous governing systems that have been dismissed as primitive and undemocratic. Hence, Nigeria's indigenous leaders (Obis, Obas, Sultans, Council of Elders) are relegated to ineffectual figureheads whose sphere of authority is limited to functioning as tools of oppression in the British colonial imperialism. Neither the people nor their rulers have any agency over their way of life, cultural and political practices; the domination of both the people and their leadership appears complete.

Or so it seems. When Clark states that Ogunde « withdrew » the theatre from both political and religious hegemonic controls to give to the people, she implies that colonized peoples had never really lost ownership or agency in the real sense. To withdraw is to reclaim, to take back authority, ownership and control. It is not possible to reclaim what has been completely obliterated. Within the context of colonial imperialism especially, such an act of withdrawal performed by Ogunde means the people never lost their agency, at least its memory. It is my contention that Ebun Clark chooses her words carefully in order to reflect and capture the strong political context and anti-colonial struggle from which contemporary professional theatre emerges in Nigeria in the 1940s.

In 1884 when Europe holds the Berlin Congress in Germany, the map of Africa is spread out on a table and cut up by colonizing Europeans. The « scramble for Africa », has begun and every European nation wants a piece of « this magnificent African cake », to quote King Leopold of Belgium. While the big European powers, England and France, are the big winners with monstrous slices of the African cake, the others, like Spain and Portugal are satisfied with some « crumbs ». Meanwhile, on the continent, the lives of real people are being crumbled as the significance of the Berlin performance unravels. Kingdoms, empires, states, communities, and families are torn up, moved around in musical chairs, and repackaged beyond recognition. Colonization turns Africans into subjects without subjectivity, reconstitutes them as objects, and invalidates their agency and will to act. The directors of colonialism have put up a magnificent show of power, but the main actors of the story are not even present.

Self-Rule, Subjectivity, Cultural Identity and the

Church: Ogunde in Performance

Ironically, Ogunde's theatre career begins in, and is nurtured by, the Church. A former teacher and a police constable, Ogunde is also a talented musician and composer, and when his church in Ebute-Meta, Lagos, decides to do a fund-raising entertainment show, Ogunde seizes the opportunity to compose a musical drama. About a year later, the play is ready, and in June 1944, the advertisement below appears all over Lagos.

The Augmented Choir of The Church of The Lord Ebute-Meta
Will stage a grand dramatic native Air Opera entitled

The Garden of Eden and The Throne of God

At the Glover Memorial Hall Lagos on Monday June 12, at 8: 30 p.m.
Under the distinguished Chairman of Mr. Nnamdi Azikiwe, M.A., M.Sc.
Supported by the elites of the Community⁵.

Although the poster mentions neither the composer nor director of the « native air opera », a preview appearing in the *Daily Service* on June 12, 1944, states that,

Mr. Hubert Ogunde, A.R. Mus C the talented police constable musician ... will once more demonstrate to the Lagos public his ingenuity as a composer of church music when the augmented choir of the Church of the Lord, Ebute-Meta will present tonight...⁶

It is also clear from this preview that Ogunde is not a novice in this field. However the success of this production definitely thrusts him into the limelight, earning him an invitation from the Alake (King) of Abeokuta to perform at the Ake Centenary Hall. For a young professional, this is indeed a big honor. The Alake is one of the pre-eminent traditional rulers in Nigeria, and one of the few who still has any vestige of authority under colonial shadows, although the recognition stems more from the strategic location of his city with respect to the colonial trading empire in Lagos than as a ruler in his own right.

Setting *The Garden of Eden* apart from Ogunde's earlier works, are his departure from the conventional performance style of the period and introduction of bold innovations. Before Ogunde's *The Garden of Eden*, the prevailing style of Native Air Operas is closely modeled after European-style entertainment, with the most minimal of action, « rather as in the eighteenth century English oratorio⁷ ». By contrast, Ogunde's Native Air Opera blends church music with jazz, introduces actual dancing, dramatic action, and is presented in the realistic mode. As Kuyinu, Ogunde's co-director, sums it up: « It seems that we blazed the trail at that time by not being shy on the stage⁸ ». Indeed, in what must have appeared almost scandalous to the then Christian/colonial prudishness, Kuyinu, a civil servant in the colonial system, plays the

role of Adam and with the aid of a flesh colored costume appears « almost stark-naked⁹ ». But to the Nigerian audience, in particular the Lagos elite for whom the piece is specifically created, the style is a most welcome dose of dramatic reality to which they can relate culturally. Letters of approbation, and critical reviews from the public about the production pour into the Nigerian-owned newspapers. Clark directs our attention to one such letter from Comfort A. Jones for its impact on the « content and style of future operas and productions by Ogunde »:

Lagos is about to enter her annual harvest season, and a visit to many of our churches will convince one that a lot is still to be done before one can truthfully say that we are singing native airs. I do not deny that some of our native airs have been well composed and arranged especially those by Messrs. T. K. E. Phillips, A.B. David, Ogunmefun and others, but I must confess that something must still be done to depart from Africanized European tunes and airs, which are now common in our local compositions¹⁰.

A regular commentator and critic of Lagos artistic scenes, Comfort Jones identifies herself as a professional musician and is representative of the new elite class emerging in colonized Nigeria. Western-style educated and mostly Christians, this elite does not consider itself « native » or « primitive » (terms Jones uses in her letter). Unlike the « natives » who live in the « hinterland » towns mentioned in Jones' letter¹¹, the elite inhabit the cosmopolitan city of Lagos, a colonial space, and a vibrant site of cultural flux. Lagos is also a highly contested space of authority between the colonial power and an indigenous elite ready to wrestle that power for themselves. Ogunde's bold moves in departing from the colonialist's concept of theatre and opera signifies a repudiation of their values, and symbolically retrieves some of the contested space of power for the Nigerian elite. Letters such as Jones' encourage Ogunde to go into the hinterland, to the still relatively intact spaces of cultural identity, and bring a slice of the real native to the colonial cosmos in Lagos. Such pieces of « original identity » can then be used in reclaiming self and in validating their quest for socio-political control. In daring him to go « native »¹², the Lagos spectators are also investing vicariously in the project. When it is repackaged and presented to them as performance, it empowers them to venture into the contested public space where the colonial ruler strides like a colossus. The space of African entertainment, however, is virtually off limits to the colonial officer, not because the colonized elite prevents him from « entering », but more because the colonizer does not appreciate it. For him, it is not theatre. To the indigenes, the stage becomes a safe place where they can « go native », and see the performance of a Nigeria they can relate to meaningfully.

Apparently, Ogunde understands the code. In his next opera, *Africa and God* (1944), Ogunde adopts the structure of the indigenous Yoruba performance format as it exists in the Egungun (masked) performances and other performance traditions. In his study of a genre of Egungun performers, the *Alarinjo Theatre*, Adedeji lists four structural sequences. A typical

performance opens with the *Ijuba* (salute), where the performer acknowledges professional and/or social seniors; peers of the performer can also be mentioned in passing, either to acknowledge rivalry or to deride them. Then follows the *dance*, a warm-up to the main focus of the show, which highlights the performer's movement dexterity. It may, or may not be related to the main content of the performance. The third sequence, the *drama*, is like a spectacle or a revue and contains the main action of the whole event. The whole performance is rounded up with *the finale*, a grand spectacular parade of different dances and seasoned performers¹³. Ogunde adapts this tradition for his genre of drama.

Although not a biblical story, *Africa and God* is virtually a manifesto for Christian evangelism¹⁴. The play highlights the fall and salvation of King Labode, a renowned and powerful ruler, but who is also an unconscionable and ungodly king who kills wantonly. His final undoing is the massacre of the Christian missionaries in his land. The British Consul brings in his army and defeats Labode, contrary to the certain victory his gods had assured him. Since his own « dumb » gods fail to save him, he sees the errors of his ways and converts to Christianity, gaining redemption for himself and peace and prosperity for his kingdom. The supremacy of the Christian God is eloquently captured in the following lines:

In the days of the past, the Yoruba did not know Jesus.
They knew only Orisa and Labode
Oro was their Lord,
They fed on blood. [...]
You people, listen and hear!
Ogun, owner of gun on earth,
Ogun, owner of gun on earth,
Our king has signed,
That he will not worship Agemo,
That all Orisa are dead,
They will worship Jesus, the Father
Their salvation is in your hand, Oh Jesus.

The Christian fervor notwithstanding, the conflict theme allows Ogunde to bring the « native » to the metropolitan Lagos space and stage. Even though the new faith triumphs, Ogunde uses the opportunity to highlight, and revel in the richness of Yoruba culture, both in performance, and language arts. It is the first time Ogunde will go beyond actual biblical themes to source his story, and it especially frees him to explore Yoruba religious and ritual systems while staying faithful to his church sponsoring body. For example, in a scene that recreates *Oro* festival, we learn that *Oro* deity is the executioner of those found guilty and sentenced to death for grievous offences. Up till the last moment, they must demonstrate their repentance so that those still living can learn from their mistakes. The Liar who has been condemned to death sings his farewell:

Liar Liar: When mother died, I covered her with white cloth.

People: That was because she worked for it.

Liar Liar: When father died, I covered him with white cloth.

People: That was because he worked for it

Liar Liar: When I die, cover me with white cloth.

People: That is if you have worked for it

Significantly, *Africa and God* also reveals the collusion between the colonial project and Christian missionary activities. As in the opera, the missionaries arrive first preaching the sacrifice, love, and peace of Jesus Christ, but no sooner have they gained foothold, than the conquering army makes its entrance. This gives credence to the analysis of colonialism in popular culture: « they put the bible in our hands, and while we close our eyes in prayers, they bring out the gun and take over our land and lives ». Ogunde states that *Africa and God* is based on a story he heard from his father and other relatives when he was growing up¹⁵. In reality, there is a historical parallel to the story. According to Johnson, a Yoruba historian, the Ijebu people forbid a foreign mission to operate in the kingdom and drive the group back to Lagos. The incident provokes an ultimatum from the Governor in Lagos, and when it expires without the Ijebu complying, he declares a war against them. On May 13, 1892, the Awujale (King) of Ijebuland surrenders to the British military campaign, and Ijebu kingdom is open to Christian missionary activities¹⁶.

As indicated earlier, adapting the Yoruba performance structure for a newly emerging (colonial influenced) theatre tradition is an important development in the quest for a new Nigerian identity. However, it posits a contradiction in the colonized being-ness when the process becomes a receptacle that destroys the indigenous culture. It is even more perplexing when key aspects of that culture have been displayed in full celebratory glamour within the same story. It is the W. E.B. du Bois state of « double consciousness » and Fanon's « nervous conditions », both spawned within the ethics of colonial imperialism. On the one hand, colonized peoples realize that colonialism has brought about fundamental changes in their way of life. On the other, they know they must regain critical control of their lives, and direct how these change, re-align and re-shape. To take effective control is to know the functioning process thoroughly. Consequently, the colonized need to be knowledgeable in the colonizers' culture, especially in their intellectual, scholarly and philosophical pursuits. Although the colonial government has set up schools to impart Western-style education, it is generally designed to give the « natives » just enough training to be able to assist the colonial officers, a twice removed process because of the British administrative system of « Indirect Rule ». Thus getting to that critical point via the official colonial system is often slow and limiting. The Christian missionary provides an alternative, accelerated incursion into Western thought patterns and knowledge production; but this often comes at a price – conversion to Christianity.

Meanwhile, its cultural/national association with colonial imperialism compromises the Church itself; the Church has to deal with its version of double consciousness as well. Undoubtedly, there is a sort of overt /covert agenda in Christian evangelism in the colonies and this further complicates the dilemma of the Christian-colonized. Overtly, the church appears altruistic; the Christian missionary's focus is to save the souls of the natives from eternal damnation. To facilitate its objectives and elucidate its religious dogma, the church invests in the literacy of the colonized so its converts can read and understand the Bible; it also encourages the performance of biblical stories for clarity. Further, as the moral conscience of the colonizing nation, the church is able to apply some checks and balances to highhanded colonial administration and exploitative policies. Covertly, however, the Christian agenda facilitates and enables the colonial agenda in a variety of ways. In order to raise money for their missions, missionaries often sensationalize or romanticize the conditions and differences of those they encounter in the colonies, thereby validating the distortions that have been created deliberately to serve the colonial program. Other instances may stem from genuine or imagined fears for their lives, as in the cases of the fictional King Labode and the historical Awujale of Ijebuland. Ultimately, as a product of its time and culture, the Church organization is not free from prejudice.

The Church Revolt and National Liberation Movement: Striking for National Identity

By the 1850's, barely a decade after renewed evangelical efforts in West Africa¹⁷, the disjunction between the teachings of the « mother church », the Church Missionary Society (C.M.S.) of England, and the practices of its leadership, begins to unravel. This becomes a major source of discontent among African clergymen who conclude that the muchvaunted moral superiority of the white man is nothing but a myth; he is just another human being grappling with imperfections of the soul and failings of the flesh. A large part of the African clergies' complaints revolve around discriminatory and prejudicial treatment in favor of European clergies even when the Africans are better trained, more qualified, and with superior performance records¹⁸. Another source of grievance is the practice of forcing African converts to renounce their culture, drop their indigenous names and adopt English, non-biblical names as a condition of their full salvation. The African clergies further express dissatisfaction with the church's slow pace of winning more converts, and even losing some converts, a situation they attribute to the boring and uninspiring style of worship at the C.M.S. By contrast, followers of indigenous religions are devout and their worship services are lively with

music and dancing. Some clergies in Nigeria leave the C.M.S. in protest to found independent churches. They resolve to go back to their African roots, « to study their religion in order to see how much features of indigenous worship could be grafted on the “pure milk of the Gospel” »¹⁹.

A movement has been unleashed, and it is marching resolutely into the society at large from its base in the church. Apparently, the emerging new African elite has been experiencing the same discriminatory practices and color prejudices – socially and professionally, and it is seething with discontent. Although some of the protesting clergies and the C.M.S. later reconcile, other members of the society, including the more radical clergies, are not to be easily persuaded; the movement has taken on a life of its own and moved beyond the confines of the church into the secular zone. Many in the elite class are no longer interested in entertainment modeled after European forms, and artists of different persuasions respond enthusiastically to the clamor for African-style entertainment. They turn to local myths, folktales and court historians for inspirations. Others revert to Nigerian names, and drop their English and even biblical names even though they remain Christians²⁰.

Independent African churches spring up everywhere and, by the 1930s, are commonplace in major cosmopolitan areas of southern Nigeria. As they depart from the C.M.S. or any orthodox Western-style traditional church, they Africanize their churches by incorporating key elements of worship in African religions such as prophesying (visions), making « joyful noises » with drums, clapping or using cymbals, while worshippers dance their praise worship. The most prominent among these churches are the Cherubim and Seraphim, also known as the *Aladura* (Owners of Prayers) sects founded in 1925. A major liberating force in these new African churches is restoring women to leadership positions in religious officiating²¹. A number of women actually found churches with both male and female membership²². The church sponsors of Ogunde’s plays belong to these new religious expressions. It is not an exaggeration to say that the church gives birth to the first nationalist movement in colonial Nigeria.

World War II Impact

At the end of WW II, the nationalist movement has become unmistakably political and militant; nationalists’ calls for the end of colonial rule are loud, incessant, and relentless. While rumblings in the church have revealed a moral failure in the make-up of the white man, war adds another chink – that of mortality. Africans who have been drafted to fight in World War II are able to observe white people at very close quarters as they have never been able to

before. African soldiers observe their European counterparts at their best – and worst. It is a profound revelation, and the quest to reclaim African subjectivity, reassert an African personhood, to be free and able to exercise full intellectual capacity gets a fresh dose of energy and rationale. As another mortal, the colonialist is not invincible.

Another scene of the deconstructive analysis of the ethics of colonial imperialism takes place among African students in Europe and America as they plan strategies of resistance, unite across the continent, form Pan-African alliances with the Black Diaspora in America and the Caribbean islands, and liaise with other colonized nations in Asia. The new group of African elite and intellectuals emerging in the 20th century is clearly political and poised to take over the reigns of their respective countries²³. They explore different political philosophies and devise new strategic concepts. Each brings to the nationalist struggle multiple backgrounds and experiences – including Christianity, Islam, Western scholarship, and the system of knowing in respective African societies.

Cultural nationalists feel the urgency to self-represent against Eurocentric epistemological determinism. Their research exposes the mythical African that had been imagined and constructed to serve imperialism. Analyses of African knowledge production systems, philosophical concepts, language arts, and socio-political organizations begin to present the real African native, who is not just an amorphous face in the continent but belongs to a distinctive nation, state or ethnicity with well articulated cultural systems²⁴. A number of European scholars, especially anthropologists²⁵, also begin to question the Evolution theory that held sway in the 19th century with its attendant misrepresentation of non-Western cultures. Their works advocate knowing African peoples for themselves, on the terms of their own subjectivity, even as the ethics and affects of colonial imperialism are factored into the whole equation.

Conclusion: Performing Nationalism

Within this enabling atmosphere, Ogunde and his collaborators found a brand of popular theatre committed to performing cultural identity and national liberation. It is the powerful force that nurtures him and sustains him when he decides to go fully professional in 1946. A year after *The Garden of Eden* catapults him into prominence, Ogunde takes more steps that effectively separate him from the crowded Lagos scene of dramatists, particularly those still closely aligned with the church and European performance structure. First, he forms a dramatic society, the African Music Research Party (AMRP), consisting of people committed to the art so he does not have to rely only on

church performers. More significantly, AMRP aims « to go deeply into African Music and Dances, so as to preserve and improve upon what had even been a source of joy and amusement to our forefathers in the past²⁶ ». His second step is to produce his first play with political overtones, *Worse Than Crime*, which earns him and his collaborator, G.B. Kuyinu, a caution from the Nigerian Police Force. The final stage is his resignation from the Police Force. These actions reflect his artistic adventurism, especially in political consciousness, and, importantly, his growing commitment to cultural identity and national liberation movements.

Ogunde's first foray into political theatre is rather mild. So mild in fact that the advertisement of the play appears to carry more punch than the actual story performed. Although the poster screams, « Slavery in any shape or form is WORSE THAN CRIME », Mr. Kuyinu, Ogunde's co-director finds it necessary to explain what they really mean to demonstrate is that, « Colonialism in any shape or form is worse than crime²⁷ ». The disconnect between the proclaimed intention and the performed story may have arisen out of reticence to indict British colonialism directly. The rather mild political overtones notwithstanding, it is enough to haul off Ogunde, and Kuyinu, into a two-day detention after just one production. Had Ogunde remained in the employ of the colonial system, the result would have been more dire. Comfort Jones again captures the opera's nationalist tones and the people's enthusiastic reactions:

... a marvelous concentration of the deepest Yoruba music and dances presented by Nigerian artists of the African Music Research Party. The sceneries, formations, costumes and arrangements are all characteristic of Yoruba of the past and present and they reveal our life, culture, social and religious affairs in all their originalities. As a musician myself, I appreciate the way in which the facts of the story were arranged and put into music by Mr. Ogunde introducing ancient folk songs and community airs used by the old Yorubas during their night entertainment festivals. The drums and dances impressed not only myself but a large number of the audience that night, and the comments are very encouraging indeed, especially as they are different from what we usually hear and see in other plays of this nature by other composers²⁸.

Ogunde's initial brush with the colonial authority only seems to embolden, rather than curtail, his nationalistic commitment. He soon comes out with *Tiger's Empire*, an opera that tells a story of deceit, hypocrisy, subterfuge and abuse of trust by the colonialists who first arrive masquerading as traders and religious evangelists. However, after winning the trust of the local ruler who grants them permission to trade and evangelize in peace; they call in the soldiers from their home country under some pretext. The soldiers arrive, killing, pillaging, and forcibly taking over the land, they eventually declare themselves rulers of the land. Ogunde is summoned again for questioning, but there is not enough evidence to charge him with inciting the public. More pungent, political, and very topical works indicting colonial administration follow in quick succession, getting him into political hot waters just as

quickly. The overtly political works are often billed together on tours with socially themed operas directed at his Nigerian audience, promoting good manners and cautioning them against cultural complacency or social excesses.

It is significant that Ogunde uses *Tiger's Empire* to launch his professional company on March 4, 1946. Thereupon, he embarks on an extensive touring program throughout the country, beginning with Western Nigeria, the homeland of the Yoruba. *Tiger's Empire* is a play that tells the story of colonialism from the colonized's viewpoint. In itself, the opera seems to perform two acts of liberation simultaneously. First, it can be read as an act repudiating the earlier play, *God and Africa*, where the cultural identity and sense of self are devalued and denigrated in favor of Christian values and colonial firepower. With this play, Ogunde seems to publicly celebrate the severance of his umbilical cord from the church; he also withdraws his permission to the church to exercise control over his and his people's ability to self-determine. It should be noted however, that at no time did Ogunde attack the church. Furthermore, *Tiger's Empire* seems to redress the appearance of timidity he displayed earlier in *Worse Than Crime*. With the proper contextualization, the play is a clarification of, and an answer to, what is « worse than crime »: it is the colonial hypocrisy of « the tiger's empire ».

In his performances of liberation and identity, Ogunde is most passionate about the dignity and rights of the Nigerian citizen under colonial rule. This often brings him in serious confrontation with colonial officers but endears him to his primary base, his fellow Nigerians. He is a pioneer of modern Nigerian theatre and, justifiably, is lauded as the « Grand Patron of Nigerian Theatre ».

1 Theater Departement, University of Kansas, Lawrence.

2 Cabral, Amílcar: from a lecture he delivered on February 20, 1970 as part of the Eduardo Mondlane Memorial Lecture Series at Syracuse University, Syracuse, New York, under the auspices of The Program of Eastern African Studies. Translated from French by Maureen Webster. Eduardo Mondlane, the first leader of the Mozambique Liberation Movement Front (FRELIMO) was assassinated in February, 1960, by agents suspected to be working for the Portuguese colonial power (<http://www.historyisaweapon.com/defcon1/cabralnlac.html>).

3 Clark, Eburn, *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*, London, Oxford University Press, 1979, p. ix.

4 This paper grew out of a seminar presented at the Performance Seminar sponsored by the Hall Centre for the Humanities, University of Kansas. My gratitude also to members of the seminar for their thoughtful comments.

5 Clark, *op. cit.*, p. 5.

6 Quoted in Clark, *op. cit.*, p. 5. Eburn Clark explains, moreover, that « A.R. Mus C » is an honorary diploma Ogunde awards himself, apparently a common practice at that time to gain respectability among the public.

7 *Ibid.*, p. 7.

8 *Ibid.*

9 Kuyinu indeed becomes a victim of this prudish notion and is accused of conduct unbecoming a civil servant.

10 Letter to the *Daily Service*, 29 June 1944, quoted in Clark, *op. cit.*, p. 9.

11 Before colonialism, these towns were cosmopolitan in their own times. Oyo is the political capital of Oyo Empire, Ilorin, famous for its iron industry (which gives it its name), Ijebu, a renowned trading centre, etc.

12 In the colonial signification system, the term « native » is a code for primitive and uncivilized. Many colonized people use it in that sense, too, but mainly to distinguish themselves from those who are still « living in the past ». At the same time, however, they recognize that the « primitive native » is a colonial construction that seeks to define the colonized as less than human and who has no self-will; they, members of the elite, know this is not true. Their dilemma is to reclaim and reconcile the real native with the person emerging in these colonial-induced and accelerated changing times.

13 Adedeji, J. A., « The Alarindo Theatre: The Study of a Yoruba Theatrical Art from its Earliest Beginnings to the Present Times », unpublished Ph.D. Thesis, University of Ibadan, 1969, p. 219.

14 Between 1944 and 1950, Ogunde writes a total of five religious operas, including *Israel in Egypt*, *Nebuchadnezzar's Reign*, and *King Solomon*, in addition to the two already mentioned.

15 Clark, *op. cit.*, p. 112.

16 Johnson, Samuel, *The History of the Yorubas: From the Earliest Times to the Beginning of the British Protectorate*, Lagos, Nigeria, C.M.S., 1966, p. 623-624 [1st ed. 1921].

17 The Roman Catholic missions in the region that had prospered between the sixteenth and eighteenth centuries in the area had by then folded (see: Ajayi, J. F. Ade, 1965, below).

18 Ayandele, E.A., *The Church Missionary Impact on Modern Nigeria, 1842-1914*, London, Longman, 1965, p. 175-280, and Wright, Cheetham, CA1/25 (e), *Church Missionary Society (C.M.S.) of England*, May 16, 1879 (quoted in Ayandele, p. 196). On the question of Christian missions and colonialism see: Ajayi, J. F. Ade, *Christian Missions in Nigeria, 1841-1891: the making of a new élite*, Longmans, 1965; Hanciles, Jehu, *Euthanasia of a Mission: African church autonomy in a colonial context*, Westport, Conn., Praeger, 2002; and Oduyoye, M.A., *Hearing and Knowing: Theological Reflections on Christianity in Africa*, New York, Orbis, 1986.

19 Article from *Lagos Weekly Record*, November 28, 1891, quoted in Ayandele, *op. cit.*, p. 264.

20 Of course not all Christian-converted Nigerians go along with this revolution at the time, but in certain cases, it catches up with the next immediate generation, and parents with English and biblical names will only give Nigerian names to their children. This writer's family offers a good example.

21 Indigenous religious sects in Nigeria have both male and female deities, served by priestesses and priests, and unlike the Christian God who is male, the Yoruba Supreme One is gender neutral. The then rigidly patriarchal church barred women from official leadership positions.

22 This C & S sect owes its founding to a 17-year-old girl, Christiana Abiodun Akinsowon (1907-1994), later Mrs. Emmanuel, who had a vision in 1925 to found a new church with specific instructions on the style, structure and format of worship. Collaborating with Moses Orimolade Tunolase, an established evangelist, the C & S church is formed with both of them as leaders. Interestingly, at the website of the church (<http://csmovementchurchusa.org>) there is a parade of male leaders of the church since 1925 and an acknowledgement of Orimolade as the founder but there is total silence on Akinsowon, the woman. The Britannica Encyclopedia online (<http://www.britannica.com/eb/article-9005331/Aladura>), however, acknowledges her, in spite of a few inaccuracies.

23 The group includes Nnamdi Azikwe and Obafemi Awolowo of Nigeria, Julius Nyerere of Tanzania, Patrice Lumumba of the Congo, Léopold Senghor of Senegal, Nelson Mandela of South Africa, and Kwame Nkrumah of Ghana, among many others.

24 Such works include Ajiṣaṣe, Ajayi Kōlawōḷe, *The Laws and Customs of the Yoruba People*, London, G. Routledge, 1924, and Danquah, Joseph Boakye, *Gold Coast: Akan Laws*

and *Customs and the Akim Abuakwa Constitution*, London, G. Routledge, 1928.

²⁵ Anthropologists like Basil Davidson (*The Lost Cities of Africa*, Boston, Little Brown, 1959) and Marcel Griaule (*Conversations with Ogotemmeli, an Introduction to Dogon Religious Ideas*, Oxford, Oxford University Press, 1965 [English translation of *Dieu d'eau: conversations avec Ogotemmêli*, 1948]).

²⁶ Clark, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ *Daily Service*, 27 March 1945, quoted in Clark, *op. cit.*, p. 12. Another reviewer, Fidelis A. Ogunshye, is more critical, above all questioning Ogunde's use of English rather than Yoruba titles. Ogunshye's review of another Ogunde opera, *Israel and Egypt*, costs him his job as a teacher at the Breadfruit School, Lagos, a Catholic mission school. He resigns after the Reverend Father accuses him of impertinence for expressing his pride in « things African » (Clark, *op. cit.*, p. 17). Kuyinu's family also conspired with the colonial authority to transfer him to Port Harcourt, away from Lagos, the performing stage, and especially Ogunde, whom they feel is a bad influence on him. The family believe that by appearing in a commercial theatre, Kuyinu is disrespecting his position as a civil servant and as an elite.

Le témoin d'Agbenoxevi

Sénouvo Agbota ZINSOU¹

Résumé : Texte avant tout autobiographique, *Le témoin d'Agbenoxevi* raconte l'itinéraire littéraire et artistique de Sénouvo Agbota Zinsou, depuis sa rencontre en 1969 avec Alain Ricard. Zinsou était alors étudiant et Ricard enseignant à l'université de Lomé (université du Bénin à l'époque). Agbenoxevi est l'abrégé d'un proverbe en langue éwé, que l'on peut traduire par « Les plumes poussent immanquablement à l'oiseau vivant ». Ce nom, d'abord titre d'une pièce de concert-party, genre sur lequel Alain Ricard a travaillé et réalisé un film, sera choisi pour désigner le film. L'auteur dramatique Zinsou parle de ses dettes, non seulement envers Ricard, mais aussi envers les différents genres de théâtre dont on retrouve les traces dans son œuvre.

Agbenoxevi et les cours d'Alain Ricard

Pour témoigner, c'est vrai, il faut avoir tout vu, tout entendu... Il faut surtout pouvoir se souvenir de tout ce qu'on a vu et entendu. Or, les faits, à leur début, s'étaient déroulés il y a plus de quarante ans. Donc, je ne me souviens plus que de certaines bribes de cette histoire, de l'histoire d'Agbenoxevi depuis sa naissance. Certains pourraient dire que j'ai été le parrain d'Agbenoxevi. Beaucoup de mes camarades étudiants de l'époque disaient qu'Alain Ricard était gauchiste. Était-il gauchiste ou simplement non-conformiste ? On en parlait. On, c'étaient Georges Houannou, Antoine Afeli, Pius de Souza, Simon Amegbleame, Catherine Houndekon...

Parlons d'Agbenoxevi. C'est le nom du premier film d'Alain Ricard sur le concert-party, ce théâtre populaire qui allie textes parlé et chanté, musique « high life », danses. Mais c'était d'abord le nom d'une pièce de concert-party, plus précisément de la troupe Happy Star Concert Band. Donc, les pères d'Agbenoxevi, ce sont Pascal D'Almeida, le président de la troupe et ses

acteurs. C'est cette troupe qui, en 1972, grâce aux soins d'Alain Ricard, sera invitée au festival de Nancy, après avoir donné des spectacles à Bordeaux. Outre Pascal D'Almeida, elle comprenait Jaski, Lucas, Theobald, Bruno Johnson, Dossevi Ayeleté, Sylvestre Adégnon... Ce dernier deviendra très populaire au Togo et dans les pays voisins, par son one-man-show dans le genre des humoristes, sous son nom de guerre, Kokuvito. Je recruterai plus tard Bruno Johnson et Dossevi Ayéleté dans la troupe nationale, quand je monterai *On joue la comédie*, pièce conçue comme un concert-party en français.

On allait donc voir le concert-party avec Alain Ricard, au bar « Le chien qui fume », à l'hôtel Tonyeviadji (en fait, plutôt qu'un hôtel, une grande enceinte avec une estrade, genre salle des fêtes), au centre communautaire d'Adjangbakomé, à l'Institut Dag Hammarskjöld. Ce n'était pas habituel, pour des étudiants comme nous, pour l'élite intellectuelle qui normalement ne jurait, en matière de théâtre, que par le Centre culturel français, à la rigueur le Goethe Institut ou encore le Centre culturel américain. En tout cas, quand on appartient à l'élite, comme nous, il fallait parler, écouter... le bon français, le bon allemand, le bon anglais et non le éwé-mina comme au concert-party. Cette question de langue est d'ailleurs l'une des raisons évoquées par le comité de lecture de la troupe d'étudiants dont j'étais membre-fondateur, pour refuser ma pièce intitulée *Bureaucrates*², parce que j'y mettais dans la bouche de certains personnages un français considéré comme mauvais et donc réprimé dans un devoir d'élève ou d'étudiant.

Sous l'impulsion de Ricard, on allait au concert-party. Certains camarades étudiants, même parmi ceux qui comprenaient l'éwé, s'ennuyaient et quittaient la salle.

Une des pièces centrales de la Happy Star Concert Band, la troupe la plus populaire de Lomé dans les années 70 s'appelait *Agbenoxevi*, dont le héros, éponyme, est un orphelin maltraité par sa marâtre et d'autres personnes de son entourage, et qui, grâce à son courage, son opiniâtreté, son ardeur au travail et aussi sa douceur candide, réussira à se faire P.D.G. d'une grande compagnie de commerce pour laquelle je ne suis pas payé pour faire de la publicité. *Agbenoxevi*, pas du tout revanchard, avec le souci certain de faire la leçon à ses persécuteurs et, à travers eux aux spectateurs, leur pardonnera.

À cette époque, je n'étais pas encore le président des « Étoiles Noires », la troupe de l'université du Bénin (on dit aujourd'hui université de Lomé), mais j'en étais le Secrétaire général. Catherine était mon adjointe. On montait *L'Exil d'Albouri* de Cheick Aliou Ndao. C'était l'époque où on voulait, par le théâtre, réhabiliter les grands rois africains, surtout ceux qui avaient héroïquement résisté à l'envahisseur blanc. Je jouais le rôle du roi Albouri. D'ailleurs, dans les troupes d'élèves ou d'étudiants, chaque fois qu'il y avait un rôle de roi, tous les regards se tournaient vers moi : ma taille, ma prestance physique, disait-on, me destinaient à ce rôle.

Les Étoiles Noires

En 1968, alors en première année de Lettres modernes à l'université du Bénin (Lomé), j'étais membre-fondateur de cette troupe d'étudiants, dont je deviendrai président en 1970. Le nom « Les Étoiles Noires » nous avait été proposé par les étudiants dahoméens (à l'époque le Togo et l'ancien Dahomey avaient en commun un Centre d'études supérieures du Bénin), à l'instar d'une troupe scolaire d'une certaine renommée à Porto-Novo et Cotonou, « Les Cerveaux Noirs ». Donc, les Cerveaux Noirs qui réfléchissent et les Étoiles Noires qui brillent par leurs réalisations littéraires et artistiques, ça existe ! À l'époque, tout le monde pouvait le comprendre : c'était la dignité même du Noir qui était en question. À l'époque seulement ? Parce qu'on était aux premières années des indépendances dans l'ensemble proclamées en 1960-1963 et que, sur le plan littéraire et artistique, l'influence des auteurs de la Négritude étudiés en classe était encore très forte, auteurs qui proclamaient à la face du monde, l'existence des valeurs de civilisation noires ? Plusieurs années plus tard, ces auteurs de la Négritude, notamment Aimé Césaire, conservent leurs influences, dans le même sens à peu près où les membres des Étoiles Noires les aimaient. En un sens, on peut considérer que le nom de la troupe de l'université de Lomé était prophétique en pensant que plusieurs décennies plus tard, le footballeur antillais Lilian Thuram publiera un livre qui portera presque le même nom : *Mes étoiles noires, de Lucy à Barack Obama*³, qui est une évocation de 45 personnalités noires ayant marqué l'histoire universelle. En tout cas, le souci à la base de la dénomination de notre troupe d'étudiants demeure d'actualité.

Alain Ricard avait inscrit au programme de Littérature comparée Wole Soyinka, Peter Weiss, LeRoy Jones et surtout Brecht et sa technique de la distanciation. Il avait remarqué à la répétition que je jouais le roi Albouri très identifié, son drame de devoir quitter sa capitale et son trône momentanément afin d'organiser la résistance contre l'envahisseur blanc, très sérieusement ; Ricard me l'avait fait remarquer, sur un ton que je croyais être celui d'une critique subtile.

Je suivais désormais Alain Ricard qui allait dans différents lieux pour tourner son film sur *Agbenoxevi* et les acteurs du Happy Star, assez souvent pour assister à la naissance du film *Agbenoxevi* et surtout pour mériter qu'il me fasse l'honneur de me nommer assistant de réalisation sur le générique. Ainsi que Georges Houannou. C'est ce dernier qui donnera sa voix pour le commentaire du film. D'autres étudiants de l'entourage d'Alain Ricard, comme Afeli et de Souza, travaillaient plutôt à la transcription des pièces. C'est ainsi que nous aurons le texte intégral de *L'Africaine de Paris*, que je traduirai en français plus tard.

Nous allions aussi voir les spectacles de kantata. La kantata, c'est l'autre genre de théâtre parlé, chanté et dansé que les Loméens affectionnaient. La

kantata est d'inspiration religieuse, chrétienne, et bien que ce soit en éwé, ou plutôt parce que c'était en éwé pur, éwé d'église, donc classique, on y retrouvait réunis public populaire et élite, aussi bien comme acteurs que comme spectateurs. Au contraire du concert-party, à cette époque-là. Alain Ricard avait rencontré Moorhouse Apédo-Amah, le premier auteur togolais de la kantata et m'avait dit combien cet homme l'avait impressionné : « Je n'ai jamais vu un homme aussi impressionnant, m'avait-il dit, grand, imposant, avec sa barbe blanche, ses cheveux tout blancs ». Et nous sommes allés ensemble voir Apédo-Amah, à l'église méthodiste où il était maître de chœur et à laquelle cet instituteur mis à la retraite consacrait le plus clair de son temps : il composait alors le cantique en mina pour sa paroisse. Or, je connaissais les chansons composées par Moorhouse Apédo-Amah pour ses pièces *Le mariage d'Isaac et de Rebecca*, *Ruth et Naomi*, *Agbalevi*... que fredonnaient beaucoup de Loméens, même ceux qui n'avaient pas vu ces pièces.

On est allé aussi voir un soir au Goethe Institut, spécialement organisé à notre intention, un spectacle de kantata de « Ali Baba et les quarante voleurs », par la troupe Espoir dirigée par M. Zupiza. Pour Ricard et ses étudiants, la troupe avait sorti ses décors, ses costumes orientaux, ses sabres et surtout ses barbes car on ne saurait imaginer des rois, des brigands, des hommes pieux de notre Orient imaginaire de la kantata sans barbe. Je connaissais aussi, depuis mon enfance, les chansons d'*Ali Baba* sans avoir jamais vu le spectacle auparavant.

Or, mon père avait lui aussi dirigé une troupe qui pratiquait un genre que nous appelions improprement kantata, faute d'un autre mot : c'était également un théâtre chanté, parlé et dansé (les danses sont les mêmes que celles de la kantata, l'air des chansons pareil à celui de la kantata), mais sur des sujets profanes, comme dans le concert-party, présentés sous forme de saynètes courtes, plutôt que d'une histoire unique. Il est vrai que parmi les saynètes de mon père, l'une racontait l'éternelle histoire de la lutte entre féticheurs et prêtres catholiques avec pour fin le triomphe du camp chrétien et la défaite des féticheurs couverts de ridicule, car ces derniers ne devaient pas exister et surtout ne devaient pas plastronner à l'heure de la « civilisation » où il était de bon ton d'être baptisé, c'est-à-dire de porter un prénom chrétien, d'être bien habillé le dimanche pour aller à la messe, de se marier à l'église.

Les saynètes de mon père, le concert-party, la kantata, et un genre de théâtre que j'avais pu observer à Sokodé où j'étais élève, genre dénommé Albéra, ajoutés aux contes du soir, la rencontre avec Alain Ricard, et l'étude de Soyinka et de Brecht, commençaient à composer mon univers théâtral : chant, musique, danse, texte parlé et espace à remplir de tous ces éléments constitueront mon credo théâtral. Un mot d'Albéra : c'était un cordonnier yoruba de Sokodé, Djima, qui tenait boutique en contrebas du magasin d'articles manufacturés appelé « Lagos-boy », appartenant à un autre Yoruba qui m'a marqué dans ce domaine. Il travaillait en chantant les chansons de sa

propre composition, dans un mélange de yoruba, de kotokoli, de haoussa et d'arabe (ou soi-disant tel) et le soir il répétait avec sa troupe ou donnait des spectacles dans son quartier. J'allais voir aussi des spectacles d'autres troupes d'Albéra, dans d'autres quartiers de la ville.

On joue la comédie

C'est donc sur la base des techniques qui m'ont marqué que j'ai élaboré ce que je peux appeler mon propre langage théâtral, expérimenté pour la première fois dans une pièce consacrée à la situation des Noirs sous le régime de l'apartheid. Je l'avais d'abord intitulée *Le retour de Chaka* et c'était sérieux : le grand chef Zoulou revenait libérer les victimes du régime raciste. Je m'imaginais moi-même dans le rôle de Chaka, comme j'étais dans le rôle d'Albouri. J'avais d'ailleurs déjà joué Chaka, dans le poème dramatique à plusieurs voix de Senghor. Puis, je m'étais mis à lire la pièce en riant des bourreaux au lieu de plaindre les victimes, je lisais en chantant et en dansant dans ma tête, et cela a donné *On joue la comédie*. Je crois que je venais de trouver une réponse à la question que je me posais après avoir joué Albouri : Chaka n'était nullement ridicule, son prestige, en tant que personnage emblématique de la libération des peuples africains n'était nullement détruit, mais il réussissait à faire rire des choses dont on devait pleurer et il proclamait haut et fort : « Je suis le prophète du rire ! ».

L'exil

En septembre 1993, à la suite des troubles provoqués par la lutte pour la démocratie au Togo, le témoin d'Agbenoxevi, c'est-à-dire le témoin de la souffrance, sera en Allemagne. Demandeur d'asile, je devais partager ma chambre avec sept autres requérants, tous originaires d'Afrique, dont cinq du Togo. Il fallait rester témoin, c'est-à-dire conserver une certaine distance par rapport à la vie de tous les jours qui n'était pas toujours rose. Comment faire pour le rester ? J'avais eu l'idée d'écrire un journal que je transformerai en roman et qui s'appellera *Le Médicament* : la distanciation de Brecht va y jouer son rôle, puisque ce n'est pas moi, ni un homme qui me ressemblerait, le héros du roman, mais deux femmes, que j'ai prénommées Justine et Clara. Il est vrai cependant que Justine et Clara, telles que je les ai décrites avec leur histoire, chacune, ont existé réellement et existent certainement encore aujourd'hui. Mais j'avais aussi trouvé le moyen de faire du théâtre, de répéter

ma pièce *Les aventures de Yévi au pays des monstres* : cette fois-ci, je devais faire une utilisation très judicieuse de la notion d'espace ; je n'avais que celui, très étroit, entre les deux rangées de lits superposés et les deux armoires de la chambre. Quatre acteurs y évolueront. Que l'on se rassure au sujet de la pièce choisie. Je ne l'avais pas écrite exprès, ce qui pourrait faire croire que je considérais l'Allemagne, ou au moins le centre pour demandeurs d'asile de Offenburg où j'étais comme le pays des monstres. Je ne suis pas non plus Yévi qui s'est lancé dans ces aventures. C'était une pure coïncidence, puisque j'avais écrit ma pièce en 1984, à un moment où je n'imaginais pas que je pourrais vivre l'aventure de l'exil. Évidemment, c'est troublant de savoir que Yévi, comme les demandeurs d'asile, était arrivé dans un pays où règne l'abondance, mais pour bénéficier de cette abondance, il devait perdre ou vendre une partie de sa personnalité.

La série des Yévi

Ai-je dit que je ne suis pas Yévi ? C'est peut-être vrai, mais je ne peux pas dire que Yévi n'est pas en face de moi, dans mon quotidien. Dans les centres pour demandeurs d'asile où la plupart des pensionnaires oisifs passaient la journée à se promener et à dormir (moi j'écrivais), les nuits étaient si bruyantes que j'étais soumis à une insomnie quotidienne. Donc, Yévi me hantait au point que j'ai pensé à écrire une pièce sur Yévi et le Géant, ce dernier étant un méchant génie qui venait empêcher Yévi de dormir. Lorsqu'un homme joue seul, contre lui-même, il dit, dans la tradition ouest-africaine : « Je joue contre Yévi ». Il n'y a pas que Yévi contre qui je joue, ou plutôt, le même Yévi peut prendre différents noms, différents aspects. Je me demande d'ailleurs si toute ma vie, je n'ai pas fait que jouer contre Yévi. Quand, tout petit, je faisais l'école buissonnière et allais me promener au bord de la mer ou de la lagune de Lomé, n'est-ce pas lui qui jouait à me détourner des chemins menant à l'école ? Le jeu comique de la satire dans lequel l'insecte (il s'agit bien de l'araignée), se prend pour un homme, ou prend les aspects d'un homme pour tromper les hommes, se moquer des hommes, parodier les défauts des hommes, leurs grimaces, leurs mimiques, mais aussi se laisser prendre aux pièges de toutes les bêtises humaines... tandis que moi, en tant qu'auteur, je joue à déjouer les pièges et les manœuvres de Yévi : la dictature, par exemple celle du roi que prend la fantaisie d'interdire que l'on se gratte (Yévi en profite pour se moquer de lui en faisant semblant de lui montrer sa peau tout en se grattant) ; l'avidité et le détournement des biens publics (*Yévi et la pierre enchantée*, cette pierre qui donne à manger à condition que personne ne cherche à se l'approprier et que, évidemment, Yévi voudra avoir pour lui tout seul) ; la corruption (*Yévi et le dépouillement des*

fesses) ; la guerre (Yévi, *le Roi et la guerre*)...

J'ai réuni ces neuf pièces ayant pour personnage central Yévi et six autres personnages qui sont des villageois, dont le meneur de jeu s'appelle Amegankpoe (le Sage).

La politique et la Bible : retour à la kantata

La thématique politique occupera donc une place importante dans mon œuvre de la période bayreuthienne.

Mais, il faut d'abord que je dise comment j'ai échoué à Bayreuth. C'est en 1988 que j'étais venu dans cette ville de la Bavière pour la première fois. Alain Ricard et János Riesz y organisaient un colloque sur la littérature africaine où j'étais invité.

Ma toute première pièce jouée en Allemagne, dans mon exil, est *Le Temps du Déluge*. Le traducteur et metteur en scène, Jürgen Bergmann, en a fait une pièce politique (à juste titre en un sens), sous le titre *Die Zeit wird kommen* [« Le temps viendra »] jouée avec, dans le rôle de Noé, Frau Noah, une candidate du SPD aux élections législatives, Petra Ernstberger (elle sera élue).

C'était une expérience assez décevante, mais en même temps enrichissante, parce que le spectacle était suivi de débats. J'entendais souvent les spectateurs parler de culte des démons – bien entendu il s'agit pour eux des cultes africains et de la curiosité exotique que cela suscite –, alors que le déluge tel que décrit dans la Bible concerne la terre entière et que les démons qui ont conduit l'humanité à cette situation sont les choses au monde les mieux partagées. C'est peut-être une forme de naïveté de croire que du moment où l'auteur est étranger les travers humains qu'il peint sont également étrangers à notre société et ne nous concernent pas. Ou alors, dès que nous nous sentons concernés, nous nous acharnons à en détourner le sens, sur les autres. Parmi les critiques de ce spectacle, une était ainsi libellée : *Eine Politikerin spielt Theater : Rot und Schwarz* [« Une politicienne fait du théâtre : rouge et noir »]⁴. L'auteur de cet article insiste beaucoup sur le fait que ce soit une candidate du SPD au Bundestag, Petra Ernstberger, qui joue le rôle de Madame Noé et que l'auteur de la pièce soit un Noir, d'où le titre de l'article, le rouge étant, bien sûr la couleur du parti social-démocrate. L'auteur de l'article commence d'ailleurs par un commentaire de l'affiche annonçant le spectacle :

... ein Schwarzer schreiend vor Angst

[Un Noir, criant de peur].

Puis sur la scène :

Auf der Bühne (Hauptfarben : Rot und Schwarz) tummelt sich anfangs die falsche, die böse Partei. Babylonien und der Herr der Gewalt führen sie an. Von Skandalen will man sich nähren – und schlimmer noch : man schwärmt vom Töten, vom Massakrieren⁵.

[Sur la scène, couleurs principales : rouge et noir, se presse d'abord le faux, le mauvais parti. Babylonien et le Seigneur de la violence s'amènent. On se nourrit de scandale et pire, on exalte la mort, le massacre].

Cet article, bien sûr, n'est pas à côté du sujet, puisqu'il mentionne l'essentiel de la pièce qui est une dénonciation de la violence et des massacres. Mais alors, lorsqu'on voit surtout du rouge et du noir sur la scène, dans quelle mesure peut-on encore se rendre compte des autres couleurs de notre humanité ? Il n'est dit nulle part que le mauvais parti, le parti de la violence soit l'adversaire du SPD, et le fait que la candidate du SPD joue le rôle de Madame Noé ne signifie nullement qu'elle soit du côté des bons par opposition aux méchants qui seraient de l'autre côté. Je n'ai pas écrit la pièce pour Petra Ernstberger ou pour le SPD, puisque je l'avais écrite et fait jouer à Lomé, dans un tout autre contexte. Le fait aussi que l'homme dont le dessin illustre l'affiche soit perçu comme un Noir (c'est le choix du metteur en scène de la pièce, Jürgen Bergmann) n'a pas pour moi toute cette importance que l'article lui accorde. Ce n'est pas un cri noir qui est poussé par cet homme, mais un cri de toutes les angoisses que connaît l'humanité. En fait il s'agit d'un dessin très stylisé, représentant en encre de Chine sur fond jaune, un homme dont les pieds semblent atrophiés, dont on voit juste le pourtour de la bouche grand ouverte et de petits yeux brillants sur une tête énorme. À la rigueur, on pourrait même interpréter ce dessin comme représentant, non pas un homme noir, mais un homme peint en noir. Le résumé de la pièce inséré au programme a pour sous-titre : *Eine politische Allegorie, nur in Togo ?* (« Une allégorie politique, seulement pour le Togo ? »). Le point d'interrogation me semblait suffisant pour comprendre que la portée de l'allégorie dépassait le cadre du Togo.

J'ai cependant trouvé dans la presse une analyse assez objective de ce spectacle, en particulier dans le *Sonntagblatt* sous le titre :

Der afrikanische Theatermann Sénouvo Agbota Zinsou erzählt die biblische Sintflut als kantata – ein Dreieck zwischen Moral, Gesellschaft und Politik

[L'homme de théâtre africain Sénouvo Agbota Zinsou raconte le déluge biblique sous forme de kantata – une trilogie : morale-société-politique] :

Die Erfahrungen, die den Autor zum Verfassen der Stücke anspornen, sind der Verlust von Menschlichkeit und das Ablegen der Werte in den Gesellschaften. Die Figur der Frau Noah in seinem Stück Die Zeit wird kommen sei eigentlich ein einziger Schrei, eine Aufforderung, wieder menschlich zu leben, so Zinsou. Da die Bibel ein universelles Kulturgut darstellt... Die Figuren der Handlung stehen für die verschiedenen Charaktere des Lebens. Babylonien strebt in ihrer Selbstsucht nach Allmacht, indem sie andere mißbraucht und manipuliert. Der Herr der Gewalt ist gefühllos... Die Symbole der Sintflut, für die Zerstörung, und die der Arche, für die Hoffnung, seien in allen Kulturen verständlich⁶.

[Le symbolisme du déluge pour signifier la destruction et celui de l'arche pour signifier l'espoir est clair pour toutes les cultures].

À cette époque, un groupe de chercheurs préparait un colloque sur Lumumba. Il m'avait été demandé d'écrire une pièce sur le personnage. Je l'ai écrite et intitulée *Et si Lumumba*. J'en ai donné une lecture-spectacle agrémentée de chants et de danses avec un groupe composé d'étudiants, mais aussi de demandeurs d'asile.

La politique bien sûr, avec *Et si Lumumba* et tous mes Yévi, mais aussi la Bible qui revient, mélangée à la politique comme dans *Dina et Sichem* (Genèse 34, p. 1-31), Job, Ruth et Boas. L'utilisation que je fais des récits bibliques est la même que celle des contes et récits de la tradition ouest-africaine : rechercher le message pour notre époque : fanatisme religieux et mensonge politique dans *Dina et Sichem*, une femme et un homme qui, au nom de l'amour, se dressent contre les massacres commis au nom de Dieu ou du nationalisme aveugle. *Job existe* est une pièce sans le Job de la Bible, mais avec d'autres que l'on peut rencontrer partout où la violence aveugle frappe, partout où l'absurde règne parce que le plus fort se croit en droit d'opprimer le plus faible, partout où l'on souffre sans comprendre pourquoi.

Ruth et Boas me servira de prétexte pour traiter un des thèmes récurrents de mon œuvre en exil : le regard sur l'étranger. Ruth la Moabite acceptée (doit-on dire intégrée ?) dans la société d'Israël pour devenir ancêtre du roi David et donc ancêtre de Jésus, est-ce une histoire « obamaénne » avant la lettre, puisque ma pièce date de 2005 ? En tout cas, en quittant Moab pour Israël, par fidélité à son mari défunt et par affection pour sa belle-mère Naomi, Ruth ne soupçonnait pas du tout qu'elle allait jouer un rôle historique si important. L'amour et l'amitié, comme je le crois et l'ai exprimé dans *Le Médicament*, peuvent déplacer les montagnes de la méfiance, de la haine, de la discrimination raciale. Mais Ruth et Boas, dans mon propre exil, c'est aussi un retour à mes sources d'inspiration d'origine et donc un hommage à Moorhouse Apédo-Amah qui avait écrit la kantata de *Ruth et Naomi*.

L'étrangère

Le thème de l'étranger était également chez moi dans *La Femme inconnue* (2002), femme considérée comme une étrangère parce que, précisément, trop fascinante par sa beauté : elle attire et elle fait peur et on invente toutes les histoires inimaginables pour expliquer pourquoi elle n'est pas comme tout le monde.

C'est peut-être au théâtre, ma vraie vie, que j'avais commencé à vivre l'expérience de l'étranger, parmi des gens qui d'ailleurs ne me paraissaient

pas mal intentionnés, mais qui ne pouvaient pas se débarrasser d'un certain nombre d'idées toutes faites sur un Noir. J'ai joué à Bayreuth en 1995 le rôle de Hunding, personnage méchant et brutal dans une adaptation de *Der Ring der Nibelungen* (*L'anneau du Nibelung*) de Wagner, intitulé *Der Ring der Niederungen* (« L'anneau des bassesses ») de Uwe Hoppe. Dans un article sur le spectacle intitulé *Dialektik der Barbarei*⁷ (« Dialectique de la barbarie »), le critique, après avoir loué le talent avec lequel j'ai interprété le rôle, s'interroge de savoir si les spectateurs n'auraient pas là la confirmation de ce cliché du Noir brutal et méchant. Cet article m'a tout d'abord choqué et j'ai eu l'idée que je pouvais saisir cette occasion pour ouvrir un débat sur ce genre de cliché. J'avais alors rédigé mon point de vue sur la question, traduit en allemand par János Riesz, et je l'avais envoyé au même journal. Je défendais l'idée que l'acteur est celui qui doit s'attacher avant tout à bien jouer un rôle qu'on lui confie, en tenant compte des indications du metteur en scène, que ce rôle soit celui d'un personnage sympathique ou antipathique, bon ou méchant, que dans ma tradition africaine tout comme dans le théâtre de Brecht inventeur de la fameuse technique de la distanciation, l'acteur, le plus souvent porteur d'un masque et d'un déguisement, cache sa personnalité derrière ce masque et ce déguisement le temps de la représentation pour ne la retrouver qu'en sortant de scène. J'insistais aussi sur le fait que ce rôle n'avait pas été écrit pour moi, pas plus que pour un Noir quelconque, que le personnage de Hunding, méchant et brutal depuis la tradition wagnérienne n'a rien à voir avec le cliché de la méchanceté ou la brutalité supposées du Noir, que la question essentielle au théâtre, celle que doivent se poser les spectateurs est de savoir si l'acteur dans le rôle de Hunding, blanc, noir ou jaune le rendait bien ou pas. Ce qui en fait est contradictoire dans cet article, c'est que d'abord, son auteur semble avoir bien perçu que la barbarie était dans presque tous les personnages – témoin le titre – mais que finalement, il pose la question de l'interprétation de cette barbarie au sujet du seul Noir de la troupe. Or, toute la pièce baigne dans une ambiance de sang, d'urine, de fumée, de bagarres, de viols, de violence, de meurtres. Moi-même j'y meurs quatre fois en trois heures (deux fois par des coups de feu, une fois par l'épée et une fois par la lance de Wotan qui me transperce la poitrine), car en dehors de Hunding, j'interprète d'autres rôles de moindre importance. J'ai battu mon record de morts au théâtre dans cette pièce. La pièce, avec cette atmosphère, est-elle une exposition de la barbarie humaine ou de la barbarie du Noir ? Ma proposition d'article en guise de réponse n'a jamais été publiée.

Cet article, ainsi que le silence qui a suivi ma proposition de réponse, m'a amené à m'interroger : un acteur noir doit-il refuser de jouer un rôle qui conforterait le public dans ses préjugés sur les Noirs, tout simplement parce qu'il s'agit d'un personnage méchant ? Je crois qu'un tel comportement, plutôt que de combattre le préjugé, ne fait que le renforcer. Et la réplique, tout aussi stupide que le préjugé lui-même, serait à la rigueur que dans une troupe de Noirs, lorsqu'il y a un rôle de méchant, on aille chercher un acteur blanc

pour l'incarner. Au fond, la réponse à toutes ces questions que je me posais se trouvait déjà dans *On joue la comédie*.

Ayant vu mon article refusé par le *Nordbayerischer Kurier*, c'est tout naturellement vers le théâtre que je me tourne pour exprimer mes préoccupations. Et c'est presque par hasard qu'Alain Ricard m'en fournit l'occasion, avec Guy Lenoir, notre ami commun, le metteur en scène de Bordeaux avec qui j'ai réalisé la mise en scène de *La Tortue qui chante* pour la participation de la troupe nationale togolaise au festival de Limoges en 1987. Guy Lenoir voulait un conte pour enfants. Alain Ricard lui a proposé *Le petit poisson noir* de l'auteur iranien Samad Beranghi, traduit en swahili par le Tanzanien Ebrahim Hussein. Ricard a lui-même, à son tour, traduit le conte en français à partir de la version de Ebrahim Hussein et il m'appartenait de le réécrire sous forme théâtrale. Je ne voulais pas que la couleur du poisson apparaisse dans ma version de l'histoire. Alors, j'ai intitulé ma pièce *Ninive, la petite fille poisson*. Je renouais avec la Bible, reliais le conte iranien et le récit de Jonas, ce prophète envoyé prêcher la repentance aux habitants de Ninive et qui, parce qu'il avait peur et voulait désobéir à Dieu, dut passer trois jours et trois nuits dans le ventre d'un poisson avant d'être rejeté sur la côte à Ninive. Ma Ninive à moi, le petit poisson qui porte la prophétie dans son ventre, en quête de la vérité sur le monde, va voyager de son étroit ruisseau natal au vaste océan, en rencontrant, bien sûr, différentes créatures bienveillantes et malveillantes, sympathiques et antipathiques, des prédateurs comme des sauveurs et elle va finir en se sacrifiant pour sauver un plus petit poisson qu'elle, du bec d'une mouette.

C'est dans son propre village, son propre ruisseau que Ninive a subi le choc du traitement incompréhensible dont l'étranger peut être victime : un Monsieur escargot, haï pour sa différence avec les poissons que le ministre de l'Intérieur voulait expulser. Et cela se chante :

Une gueule d'étranger
Sans papier
Qui ne sait même pas nager
Sans papier...
Il n'a pas de nageoires, il n'a pas d'écailles
La racaille !...

Évidemment, si on demandait à ces poissons de définir l'identité nationale, ils répondraient que c'est le contraire de la racaille.

Et la racaille en question ici, n'a bien entendu aucun rapport avec celle des banlieues parisiennes dont un ministre de l'Intérieur voulait, en 2005, débarrasser les gens honnêtes, puisque ma pièce date de 2001.

À part ça, les poissons ne sont pas les seuls êtres au monde à ne pas supporter la vue des étrangers, puisque Ninive elle-même sera traitée avec mépris par des grenouilles et des crapauds, convaincus d'être les plus belles créatures du monde :

Le chœur des grenouilles [*chantant*] :
Crouan ! Crouan ! Nous sommes la noblesse
Sans nous le monde serait triste
Car notre musique enchanteresse
Est l'opéra des grands artistes...

Donc, l'étrangère dérange, alimente les fantasmes, dans tous les sens, qu'elle soit laide (supposée telle) comme la Ninive, ou belle, comme *La Femme inconnue*, recherchée par la police dans un certain pays : « Un 2^e policier : Mais, c'est vrai, chef. On les a vues sur le trottoir ou dans les bois. D'abord, elles brillaient dans la nuit... »

La Femme inconnue fait rire, pour sûr, mais peut-on vraiment rire de tout au théâtre ? Ou la distanciation est-elle toujours possible ? J'avoue que sur les mêmes sujets de l'exil et de l'étranger, je n'ai pas pu rire face à un fait divers qui s'est déroulé dans les environs de Calais, un drame, comme cela peut arriver à ces centaines d'Africains, d'Afghans, de Pakistanais qui attendent leur chance de se rendre en Angleterre où, paraît-il, les conditions des exilés sont parmi les meilleures en Europe : une jeune Érythréenne, du nom de Luwam, écrasée par un automobiliste qui a déclaré avoir cru, en l'apercevant, qu'il s'agissait d'une bête. C'est ce que raconte ma pièce *Luman : le miroir de l'exil et de la mort*, pièce douloureuse, comme m'en a fait la remarque Alain Ricard, à qui j'ai donné, comme souvent, le manuscrit à lire. Et il avait raison.

Conclusion : le proverbe appliqué

Agbenoxevi mu gbenà fu ma to o! (« Les plumes poussent inmanquablement à l'oiseau qui vit »). Le témoin d'Agbenoxevi aussi. J'ai continué à faire du théâtre, puisque c'est ma vie. Ma dernière pièce, jouée en février 2009, *La Femme-monstre* (« *Die Ungeheuerfrau* ») est, figurez-vous, une forme allégée de *La Femme inconnue*. Presque tous les problèmes que rencontre l'étrangère sont épargnés à cette femme-monstre, en sorte que le spectacle, chanté à 70 %, est gai et amusant. Certains y ont même trouvé le piquant exotique, comme l'a dit une étudiante à un journaliste du *Nord Bayerischer Kurier* qui a fait de cette déclaration le titre de son article « *Musical über Voodoo, Mystik und Geister* » (« Comédie musicale sur le Vaudou, la mystique et les esprits »)⁸.

Ce n'est peut-être qu'en apparence que l'oiseau, ou son témoin, a changé de plumage. La femme-monstre s'est peut-être volontairement débarrassée des plumes qui pourraient irriter certains chez la femme inconnue, mais elle demeure un monstre qui tantôt séduit, tantôt effraie ou irrite, ou plutôt dont l'ambition est de séduire par la manière dont elle pose les questions qui irritent. Cette ambition est aussi celle du témoin d'Agbenoxevi. Bien sûr, c'est

à lui-même d'abord qu'il pose ces questions avant de les poser au public. Et, n'y a-t-il pas des moments où l'on a envie simplement de s'amuser, sans poser de question ?

1 Atelier Théâtre International Bayreuth.

2 J'en tirerai plus tard, en 1985, une nouvelle intitulée « L'Ami-de-celui-qui-vient-après-le-directeur » publiée dans *Le Fossoyeur de Yoka Lyé Mudaba et sept autres nouvelles*, Paris, Hatier, 1986.

3 Thuram, Lilian, *Mes étoiles noires*, avec la collab. de l'historien Bernard Fillaire, Éd. Philippe Rey, Paris, 2010.

4 Sziegoleit, Ralf, *Frankenpost*, 4 juillet 1994.

5 *Ibid.*

6 Banholzer, Volker, « Ein Dreieck zwischen Moral, Gesellschaft und Politik », *Sonntagsblatt Oberfranken*, 3 juillet 1994.

7 Alexander, Dick, « Dialektik der Barbarei », in *Nordbayerischer Kurier*, 17 juillet 1995, p. 10.

8 *Nord Bayerischer Kurier*, jeudi, 5 février 2009.

***Teigla* : essai de traduction d'un « texte » de concert-party**

Kangni ALEMDJRODO¹

Introduction

Toutes les définitions du concert-party, genre théâtral en vogue, sous des formes variables, au Togo, au Ghana et au Nigeria, rappellent son origine « ghanéenne ». En effet, c'est dans ce pays, à l'époque nommé Gold Coast, que le genre est apparu en 1910². Très influencé par le théâtre de boulevard anglais, il tire sa force de son jeu basé sur le comique, la bouffonnerie, le pathétique et la satire, bref toute une panoplie d'ingrédients et de techniques qui en font un genre populaire très prisé par les habitants des villes, principalement les ruraux à la recherche de loisirs alternatifs. Sans prétention philosophique ni esthétique (encore que l'on puisse parler d'une esthétique du genre), il affectionne la mise en scène de sujets centrés sur les problèmes de la vie domestique et de l'urbanisation des ruraux. Les comédiens recourent au maquillage en s'enduisant le visage d'un fard blanc ou noir. Les deux couleurs sont parfois combinées. C'est une convention du genre qui montre les personnages comme des clowns habillés souvent de haillons ou d'habits grotesques³.

C'est de ce genre théâtral, fleuron d'une nouvelle culture citadine, dans un pays en plein boom des phosphates (le Togo), et dans une ville en pleine croissance et transformation (Lomé) sous le flot de ses ruraux en quête de travail et d'une vie meilleure, que le chercheur français Alain Ricard tombe amoureux dans les années 70. Comme il le rappelle lui-même, témoignant de la vitalité du genre au moment des faits :

Dans les années 70, j'ai fréquenté [...] le *concert-party* togolais, des pièces de trois heures jouées en éwé. J'ai fait deux films sur ces spectacles et j'ai ainsi beaucoup appris sur [...] le sens de la tradition, en somme l'oralité dans sa dimension urbaine et contemporaine⁴.

Ces propos révèlent, effectivement, l'époque où ce genre de théâtre avait un sens, et un public qui courait les bars et les cours des centres communautaires, lieux typiques des représentations du concert-party. Une époque dont on fait rarement la sociologie comparée, puisque beaucoup de chercheurs continuent de parler du concert-party togolais comme d'un genre en pleine effervescence, un phénomène intemporel. Or, la réalité est tout autre, car à la vérité, aujourd'hui le concert-party a disparu du paysage théâtral togolais ; il est bel et bien mort, et son dernier représentant le plus emblématique, le comédien Azekokovivina est devenu un homme ordinaire, vivant de publicités à la télévision, de conseils « spirituels » sur une radio privée, voire de sketches « bien » rémunérés aux funérailles de particuliers, depuis que sa troupe a disparu dans un tragique accident de voiture, sur la route Cotonou-Lomé, en 1991 !

Genre *mythique*, en ce sens qu'on le présume actuel sans tenir compte de sa réalité contemporaine, le concert-party a connu ses stars du rire (Kokouvito, Agbanmékano, Aze...) dont personne n'a encore écrit les biographies, ses troupes non moins mythiques, dont le plus célèbre dans la mémoire des chercheurs demeure le Happy Star ! Forme *mythique*, le concert-party a survécu au Ghana, grâce à un travail de programmation du National Theatre of Ghana, mais au Togo, en l'absence d'un travail de sauvetage, il a connu une descente aux enfers du fait d'une longue crise sociopolitique, corollaire de la lutte pour une sortie de la dictature militaire ; la crise a transformé les habitudes économiques de son public : sous l'effet conjugué de l'insécurité et du manque d'argent, petit à petit l'offre a fini par se tarir à cause de l'absence de la demande. La sociologie du public togolais, amateur du concert-party, est importante pour comprendre la mutation puis la disparition du genre. Le fait, également, que les sketches pratiqués par des comédiens de fortune lors des veillées funéraires ou les sorties de deuil, aient pris à ce jour la dénomination de *concert* (prononcez à l'anglaise), montre à quel point dans l'esprit d'une classe moyenne occidentalisée, qui boudait déjà le concert-party, ce dernier n'est pas forcément synonyme d'art majeur, mais plutôt le fruit d'un bricolage dont elle n'a pas les clefs. Le regard de la classe moyenne a dévalorisé le genre, les amuseurs de fin de soirée mortuaire ont porté le coup de grâce à un genre populaire chez les ruraux, et qui était une excellente école du spectateur, un laboratoire d'où eussent pu surgir les prémices d'un nouvel art !

Néanmoins, le concert-party survit *formellement* dans les efforts de quelques créateurs togolais, dramaturges de la recherche et comédiens à la recherche d'un renouvellement de leur art. Le premier à avoir commencé ce travail de récupération formelle, ne l'oublions pas, aura été le dramaturge Sénouvo Agbota Zinsou, aujourd'hui exilé en Allemagne, avec des pièces comme *On joue la comédie* ou *Akakpovi reviendra*⁵. La liste des auteurs tentés par l'exercice s'est allongée depuis, puisque l'on retrouve chez d'autres dramaturges comme Kangni Alem (*Mon cancer aux tropiques*)⁶, Frédéric Gakpara-Yawo (*La Charcuterie de la République*)⁷, Hubert Madôhona Arouna

(*Larmes de crocodile et sourires de croque-morts*)⁸, cet effort de se saisir des bribes esthétiques du genre défunt pour une sorte d'actualisation différée, car le vrai problème du concert-party demeure l'absence de textes de référence. Sur quelles bases construire une tradition du texte théâtral qui s'inspire d'un genre oral, dont on dispose en plus de très peu d'images ? Il y a une mémoire du concert-party chez les dramaturges togolais modernes qui se décline sous deux formes : la mémoire physique et la mémoire intellectuelle. Sénouvo Agbota Zinsou a connu l'époque glorieuse du concert-party, la génération actuelle d'écrivains a vu peu de spectacles du genre, ou pas du tout, surtout pour les auteurs nés dans les années 1980. Pour la génération de dramaturges qui va des années 80 à nos jours, la connaissance du concert-party est livresque, et intellectuelle, à travers les études et les articles qu'ils peuvent se procurer sur le genre. On peut donc comprendre l'importance qu'il y a pour les chercheurs à transcrire et traduire les rares spectacles du genre qui nous sont parvenus.

Je propose ici des extraits d'un « texte » de concert-party, un classique du Happy Star. Ce « texte » provient de l'enregistrement d'un spectacle du groupe, réalisé par Alain Ricard dans les années 70, et transcrit en éwé-mina par l'universitaire togolais Noble Akam⁹.

TEIGLA

Traduit de l'éwé par Kangni Alem

Présentation

Notre spectacle va bientôt commencer. Parfait, mais d'abord, oui c'est cela, il y a parmi nous une personnalité que nous devons absolument vous présenter, oui c'est ainsi. Pour la bonne raison que... enfin, c'est-à-dire que... c'est cela... la personne parmi nous s'appelle M. Campredon, il s'agit de M. l'Ambassadeur de France à Lomé. Bien, il est ici accompagné de M. Pierre Cochet, le conseiller culturel. Parfait. Un peu plus loin, l'homme assis par terre, c'est M. Ricard, c'est grâce à lui que nous avons l'honneur de connaître tous ces gens. Cependant, nous ne pouvons leur demander de se lever pour qu'on les distingue. Ce serait leur manquer d'égard. Il vous suffira donc de lever la tête pour les reconnaître. Enfin, à côté de l'Ambassadeur, vous pouvez voir le Père Penoukou, notre curé.

SKETCH 1

Moi, mon nom c'est... Joker, et personne ne me connaît. C'est la première fois que j'apparais devant vous. Je suis moi-même natif de Cotonou [*rires du*

public¹⁰, enfin, je ne trouve pas cela rigolo ! Il s'est fait qu'au terme de mes études, j'avais trouvé du travail à « Tout pour le Cycle », au Dahomey. Dans le cadre de mon travail à « Tout pour le Cycle », mon patron était toujours absent. Le fait est que la boîte était ancienne, avec des succursales à Lomé, Atakpamé, voire même à Bassadzi¹¹. Il était tout le temps en train de faire des courses, courses d'Afrique¹². Et il avait une secrétaire sous ses ordres, moi je venais après la secrétaire. Ce qui fait que du magasin... je m'explique, nous vendions des bicyclettes et autres accessoires pour cycles, et nous avions un magasin, et la clé du magasin se trouvait chez mon patron, et moi j'étais sous les ordres de mon patron. Quand il avait besoin de quelque chose, il m'écrivait une note, me confiait la clé, et nous allions lui chercher l'objet. Un jour, j'étais au bureau lorsque soudain, j'entendis des bruits. Qu'est-ce que j'avais fait ? On s'empara de moi sur-le-champ, on me gifla, mais qu'est-ce que j'avais fait ?

La question à peine posée, je reçus un coup de pied au cul. On me mit des menottes aux poignets. Oh, mais qu'est-ce que j'ai fait ? Rien, aucune réponse. Déjà, le car de police est arrivé, comment faire ?... J'avais l'impression... comment faire pour monter dans le car ? Tout un problème. Alors, j'ai reculé légèrement... comment faire ?... Monter, ne pas monter ? Quand le policier m'a flanqué un coup de pied dans le ventre... je vous jure... je me suis retrouvé directement dans le car... *[rires du public]*. Hum *tsuia*¹³ ! Ensuite, on m'a soulevé. Attrapé... coincé dans le car... tiré par les jambes, maîtrisé... Je me suis dit... ma dernière heure est arrivée... Les portières se refermèrent sur moi dans le car. Nous arrivâmes à Central¹⁴. Une fois à Central, j'ai attendu longtemps... enfin quelqu'un vint me chercher. On m'interrogea longuement... On voulait savoir ce que je pensais de la disparition des objets. Deux bicyclettes avaient disparu, paraît-il, on voulait que je m'explique là-dessus. J'ai répondu que je n'avais pas vu les bicyclettes. Que c'est mon patron qui avait la clé, d'habitude, que c'est seulement lorsque j'avais besoin de quelque chose que je prenais la clé pour aller le chercher. Mais que je n'avais rien pris ; « Faux », m'a-t-on répondu : j'étais au courant pour les bicyclettes, et on allait de ce pas me contraindre à avouer, si je continuais à mentir. J'ai juré, supplié que je n'avais pas volé, mais on me répondit que c'était moi et personne d'autre, et qu'on allait me fesser, cent cinquante coups. *[Rires du public]* Oh... s'il vous plaît... ce n'est pas du tout rigolo. *Ton tour viendra*¹⁵... Cent cinquante coups sur les fesses ! On m'enferma dans une cellule minuscule. Pour pisser, c'est là, pour déféquer c'est là, me fit-on remarquer. Je devais en prendre mon parti. J'étais là, et personne de ma famille ne savait que j'avais été arrêté. À la longue, je réussis à la prévenir. Je connaissais un policier dans la place. Je lui demandai de dire à ma famille que j'avais été arrêté. Ce qu'il fit. Pendant trois jours, je n'ai rien eu à manger. Je suis resté dans ma cellule. Même déféquer m'était devenu impossible *[rires du public]*. Hum ! Je vous jure que ce n'est pas facile. Puis,

un soir, on fit entrer un policier dans ma cellule. Ma famille m'avait envoyé de la nourriture. Et le policier qui me l'apporta, mangea toute la nourriture. Hum, il la dévora ! [*rires du public*] Cela, par contre, m'a fait rire énormément... [*Rires de l'acteur et du public*]. Lui aussi m'avait bouffé mon repas. Je n'en revenais pas !

[*Arrivée d'un comédien*]

- Oui, qu'est-ce qu'il y a ?
- Excusez-moi de vous déranger.
- Oui, soyez le bienvenu !
- Merci.
- Oui, et alors ?
- Recevez mes salutations.
- Oui, allez-y !
- D'accord. Bonsoir.
- Bonsoir. La famille va bien ?
- Elle va bien.
- Les enfants ?
- Ils vont bien.
- Ça fait un temps qu'on ne s'est pas vus.
- Effectivement.
- Alors, comment ça se passe ?
- Ça se passe bien.
- C'est très bien, *fine*¹⁶ !
- O.K., mais c'est parfait, *fine* !
- Que puis-je pour vous ?
- Oui, il me semble que vous disiez quelque chose avant que je vous coupe.
- Oui, c'est ça, le policier a donc bouffé mon repas. Ensuite, j'ai été longuement tabassé, et puis mon emploi, j'ai perdu mon emploi. Et maintenant je me retrouve au chômage. Quelle histoire ! Moi-même qui ne portais que le complet pantalon veste, regardez dans quel état je me retrouve ! Désormais réduit à ramasser sur la voie publique une poule ou une chèvre, à les assommer pour aller les revendre afin de m'acheter quelque chose à manger [*rires du public*].

Spectateur : – Ah ouais, c'est vous qui volez nos chèvres ?

L'acteur : – Je le confesse ! [*rires du public*]

Reprise du visiteur : – Euh... Monsieur, je voudrais vous parler. Donnez-moi la parole que je vous dise rapidement pourquoi je suis là, je dois partir. Oui, je n'ai vraiment pas le temps.

– ...¹⁷ [*rires du public*]

– Oui, qu'est-ce qu'il y a ? Que se passe-t-il ?
 – Oh, excusez-moi, rien de grave.
 – Mais encore ?
 – C'est-à-dire que, il y a de cela trois jours...
 – Oui ?
 – Je suis allé à ma ferme...
 – Ah bon, une ferme ! Vous avez une ferme ?
 – J'ai une ferme.
 – Ah, d'accord.
 – J'ai une ferme. Et quand je suis allé à la ferme, excusez-moi, mais je possède à la ferme des poules... des poules et des chèvres. C'est le seul élevage que je possède. Bon ! J'avais deux coqs. Vendredi dernier, j'en ai attrapé un que je suis allé vendre au marché à mille cinq cents francs [*rires du public*]¹⁸.

– Votre volatile coûte aussi cher qu'une chèvre [*rires du public*]. Dire qu'une chèvre ne coûte même pas mille francs...

– Une fois que j'ai vendu le coq, il en restait un à la ferme. À peine y suis-je arrivé ce matin... enfin hier, j'ai constaté que la volaille avait disparu de la ferme. Oh ! Quelqu'un aurait-il vu mon voleur ?

– Elle est où votre ferme ? Elle est où ?
 – Laissez-moi terminer ! – Alors, j'étais à la ferme...
 – Ouais !
 – Après mûre réflexion, je me suis dit : et si j'allais confier la personne au vaudou ?
 – Ouais !
 – Non, me suis-je dit, je vais aller plutôt voir le *bokonon*¹⁹.
 – Vous auriez mieux fait d'aller voir le vaudou.
 – Je suis allé voir le *bokonon*, il a sondé le mystère puis ha ha ha ! Il a éclaté de rire. Il a ri, puis m'a dit que c'était un ami à moi, le voleur. Et que, de façon générale, c'est un homme de grande taille.

– Pardon... que quoi... un homme de quoi ?
 – Il paraît que le voleur...
 – Oh là, quelle histoire... oh là...
 – Donc, après avoir longtemps réfléchi...
 – Ouais ?
 – Il se fait que le seul homme de grande taille qui habite dans les parages, c'est vous. Donc je suis venu vous trouver... pour savoir pourquoi vous avez volé mon coq ! [*Rires du public*]

– C'est pas possible... On vous a dit que l'homme était de grande taille et vous êtes venus me trouver... c'est ça, c'est ça, pour savoir si j'ai volé votre coq ?

Vous n'auriez pas trop bu des fois ?

– De grâce, ce n'est pas la peine de faire le naïf après m'avoir dépouillé...
– Non mais... Quand vous prétendez qu'on vous a volé et que vous alliez confier le sort du voleur au vodou pour qu'il soit puni, hein... Non mais... vous êtes bête... On vous a volé, vous voulez connaître le voleur et... vous allez confier son sort au vodou.

– Attendez, vous dites que je suis bête, si je l'étais...

– Ouais ?

– Le jour où j'étais allé au champ avec mon père...

– Ouais ?

– ... Quand j'ai coupé l'herbe pour y déposer le maïs... eh bien, parce que je suis loin d'être bête, j'ai haché tous les épis de maïs en menus morceaux avant de...

– Ce n'est pas possible... il vous manque une case... pitié !

– Et puis quoi, moi, il y a quelques jours, j'ai pris mon propre coq élevé par moi-même et je suis allé le vendre au grand marché.

– C'est ça, cause toujours, cause... [*Rires du public*]. Je n'ai piqué la volaille de personne.

– Moi je soutiens que c'est vous qui l'avez volé, vous osez dire le contraire ?

– Non mais... écoutez monsieur, si vous voulez semer le trouble, je vais vous tabasser [*bousculade*].

– Me tabasser, de quel droit ?

– Non, mais... attendez là, vous êtes dans ma maison, vous le savez, vous êtes dans ma maison.

– Écoutez, je vous préviens !

– Mais encore ?

– Attendez... Dites-moi, le tissu que vous portez là, il vous appartient en propre ?

– Je l'ai acheté moi-même à deux cedis²⁰... [*rire du public*].

– Où ?

– À Aflawu²¹.

– Où ?

– À Aflawu... Aflawu là-bas.

– Où ?

– C'est quoi ?

– O.K. Attendez, il porte un signe distinctif... je sais qu'il n'y a pas qu'un seul tissu...

– Êtes-vous le seul à avoir perdu un coq ? C'est quoi, quelle est le problème

avec ce tissu ?

– Vous appartient-il vraiment ?

– Arrêtez là !

– Minute, j’ai quelque chose à vous montrer. Mon tissu porte un signe distinctif.

– Un signe de quelle nature ? Êtes-vous le seul pour qui les Blancs ont importé le tissu ?

– Je dis que le mien porte un signe distinctif.

– Qu’est-ce que vous racontez ? J’ai moi-même acheté ce tissu à deux cedis à Aflawu.

– Savez-vous que les voitures, malgré leur nombre, possèdent chacune une immatriculation ?

– Et alors ? Les voitures ont peut-être des numéros, mais ceci n’a pas de numéro.

– Alors, laissez-moi regarder !

– Non mais, dis ! Monsieur ! Hé, attention ! Je vous préviens ! La provocation peut dégénérer. Vous comprenez ?

– Ce pagne m’appartient.

– Ce pagne... pardon ? Quel pagne ?

– Suffit ! Rendez-moi le pagne !

– Hé ! Prenez garde, Monsieur ! D’accord ? Attention ! Je n’aime pas les embrouilles.

– Rendez-moi ce pagne, j’ai dit.

– Je dis, hein... Méfiez-vous ! Attention, hein !

– Rendez-moi ce pagne à la fin !

– Non ! Mais c’est quoi cette histoire impossible ? J’ai moi-même acheté ce tissu, et vous prétendez que j’ai volé le vôtre. Mais...

– Donnez-moi le pagne !

– Rendez-moi ce pagne ! [Rires] Hé, écoutez ! Attention, hein !

– Donnez le pagne !

– Attention, hein ! Je vous préviens...

– Donnez... Donnez le pagne !

– Hé, Monsieur ! Je vous préviens. Je vais... je vais... je vais vous blesser...

– Rendez donc le pagne !

– Je vous dis de laisser ce pagne... Je... je dis... Hé ! Méfiez-vous ! Je n’aime pas ça ! Hé, prenez garde ! Hé ! Atten...

– Rend... rendez... rendez-moi le pagne !

– Oh là là !

– Rendez-moi...

– Oh là là !

– Rendez-moi...

[Musique]

SKETCH 2

Ho ! Chers frères, chers parents, bonsoir. Vous qui êtes ici, je pense que vous ne me connaissez pas. Mon nom c'est Honkpatsa²².

[Cri du public]²³

Oui... Mon nom c'est Honkpatsa. Honkpatsa dont on parle, c'est moi ! Je suis papa Honkpatsa. Vous ne pouvez imaginer en me voyant comme ça, ce que j'ai enduré dans la vie, j'ai regardé partout, il n'y a personne, je suis le seul homme qui souffre au Togo ici. Après moi, il n'y a personne.

Il s'est fait que j'ai eu une femme, cette femme-là, était la jalousie en personne, la jalousie pèse plus qu'elle. Petite sœur, ne sois pas jalouse²⁴ !

Mais cette femme-là m'a donné deux fils, Koffi et Akakpo. Ces deux enfants sont déjà grands. C'est moi qui les soutiens sur tous les plans. Ah ! si tu mets au monde des enfants, tu ne les soutiendras pas ? Si tu les abandonnes c'est fini, tu les laisses aux mains des *kpovito*²⁵.

Et on va toujours les fesser, leur taper sur les yeux, les gifler, tout partout, parce qu'ils sont fâchés. Pour cela, les enfants là...

[Intervention du président de l'Association. Il introduit le spectacle]

Maintenant, disons que tout cela, disons que c'est de la comédie ! C'est ça la comédie ! C'est maintenant qu'on va commencer nos vrais amusements. Pour cela, nous vous invitons tous à prêter attention à ce que nous ferons. Là, lorsque nous serons sur scène, que tout le monde nous applaudisse ! Pour que le grand²⁶ sache que...

Que tous ceux qui sont en retard y aillent doucement. Pas de bousculade comme les dernières fois, allez-y doucement. Parce que le grand des Français est avec nous ici. Il est là devant moi. Pour cela allez-y doucement. *Cool* ! Les gendarmes aussi sont ici. Ceux qui se battent tout le temps n'ont qu'à y aller doucement. Bon, merci beaucoup. Oui, bientôt nous allons commencer nos amusements.

Eh ! Très bien. Oui chers amis bonsoir ! Eh ! Vous me voyez ici, moi, c'est à la banque que je travaille. Mais mon nom c'est Master²⁷ Kossi. Mais il s'est fait que lorsque je suis venu dans ce monde et que j'ai commencé à travailler,

j'ai rencontré une très belle fille. Tellement que j'étais épris d'elle et j'ai fait...
Je lui ai fait « une demande d'emploi²⁸ ». Ainsi est-elle devenue ma « régu²⁹ »
depuis lors... Mais j'ai une question à poser à ma femme. Maintenant, je vais
faire venir ma femme pour que vous la voyiez.

– Hé ! Mary, Mary !

[Musique]

– Hello Mary³⁰ !

– E... Efo³¹ !

– Hello !

– Agoé³² !

– J'ai une question à te poser. Je me disais depuis longtemps que j'allais te la
poser mais quelque chose me retenait. Maintenant je vais te la poser.

– Oh ! Ce n'est pas un problème, tu peux me la poser.

– Le problème est que...

– Oui.

– Entre l'homme et la femme, qui est le plus intelligent ?

– L'homme est plus intelligent que la femme.

– L'homme est plus intelligent...

– Ai-je menti ?

– Non ! [*réponse du public*]

– Moi, je disais que la femme est plus intelligente que l'homme.

– Ça, c'est faux.

– Ha ?

– Moi, je sais que l'homme est plus intelligent que la femme.

– Tu le redis, je vais te le redemander.

– Oui !

– Entre l'homme et la femme qui réfléchit le mieux ?

– Je dis bien que c'est l'homme.

– Mes amis, ai-je menti ?

– Non ! [*réponse du public*]

– Tu en es sûre ?

– Oui j'en suis sûre.

– Tu en es sûre ? Tu le dis avec assurance, que je le sache ?

– C'est vrai, je ne te trompe pas.

– Bon, maintenant que t'arrive-t-il ?

– Maintenant, toi-même tu sais que l'heure du travail n'est pas un temps
d'amusement ? Tu m'entends ?

– Oui.

– Maintenant, je veux aller au travail et revenir.

– C'est bon !

– Porte-toi bien, compris ?

- C’est bon, je..... je... vais bien me porter jusqu’à ton retour.
- Hé ! Mary ?
- Efo, il y a une chose...
- Oui !
- Aujourd’hui, on ne va pas manger au bar.
- Oh..... Pourquoi ?
- Tout le temps, nous allons toujours manger au bar, ce n’est pas bien.
- Voilà, c’est pourquoi je disais que la femme est plus intelligente que l’homme, tu m’as dit c’est faux.
- Oh, ça ce n’est pas un mensonge.
- C’est bon, maintenant je vais aller et revenir. Compris ?
- C’est bon, tu reviens vite.
- Oui bien sûr, au revoir.
- Au revoir !
- Au revoir !
- Vraiment, Fo³³ Kossi, je vais lui faire un petit examen.
- Afin qu’il sache que... la femme est vraiment plus intelligente que l’homme.

[Musique]

[Entrée de Yema]

- Oh ! Fo Yema !
- Salut ! C’est toi, ça ?
- Ouais, c’est moi.
- Oh, où est-ce que tu étais. Il y a longtemps je ne t’ai plus vu.
- Oh, j’étais allé à Accra. Actuellement, c’est moi qui donne le signal avant que l’avion décolle.
- Hé, tu t’es battu jusqu’à trouver du travail ?
- Ah ... je ne... ha !
- Maintenant, tu es revenu pour un séjour ou bien tu es définitivement de retour ?
- Oh, j’ai eu un petit congé.
- Ho ! Efo ! Fo Yema !
- Oui ?
- Es-tu certain que c’est un congé ?
- Oh, mais tu penses que j’ai eu un congé de « fous le camp³⁴ » ?
- Mais je veux que tu saches que, ici, je suis avec un homme. Depuis mes dernières nouvelles tu n’as rien appris ?
- Non !
- Je suis avec un homme.
- Moi qui pensais que tu étais toujours libre jusqu’alors ?
- Oh, oh, oh. Nous avons laissé cela depuis longtemps. Je suis avec un homme ici. Il est allé au service. Il revient bientôt.

– Comment se nomme-t-il ?
– Il se nomme Kossi.
– Oh, je ne le connais pas.
– Kossi, comment... Kossi Amekudzi.
– Oui, celui qui habite le même *von*³⁵ que tante Logbodzo ?
– Oui, celui avec qui on a fait la même classe ? Je le connais.
– C’est lui... c’est lui, j’ai fait... et il m’a épousée.
– Oooh, je vais...
– Oh, il m’a épousée, mais on n’a pas encore d’enfant.
– Lorsque vous avez construit la chambre... premièrement... lorsque vous avez construit la chambre, y a-t-il un salon ?

– Pour que j’y reste ?
– Oh, oh ! laisse ça !
– Oh, construire une chambre et avoir salon...
– Si tu veux construire une maison, construis-en une grande et colles-y un salon pour que je sache que.....

– *That’s right*³⁶.
– Donc tu es venu pour connaître le salon ?
– Oui, oui, c’est exact !
– Tu es très voyou, mais je vais te poser une question. Si mon mari arrive, que lui diras-tu ?

– Oh, non, moi je suis de passage, lui il est là.
– Tout d’abord, j’ai quelque chose à te dire. Si mon mari venait tout de suite...
– Oui, oui ?
– Tu te cacheras sous cette table-là !
– Oui ?
– Oh, je te parle sérieusement.
– Oui, cela suppose que...
– Lorsque tu seras caché sous cette table, moi-même je... je ferai en sorte qu’il... je me débrouillerai pour qu’il reparte.

– S’il part !
– S’il arrivait qu’il le sache... Tu es mon grand frère, d’accord ?

– Oui, oui !
– Tu comprends ?
– Oui.
– Qu’importe tout ce qu’il dira, tu es mon grand frère !
– Oui !
– Hé cousin, comment, cousine.....
– Cousin, cousine...

- C’est ce que nous sommes ?
- S’il..... s’il arrivait qu’il te voie, n’aie crainte !
- Moi-même je saurai quoi lui dire. Tu comprends ? Moi, c’est moi qui donne le signal aux avions, n’aie pas peur....
- Donc c’est comme ça..... c’est ça que je te disais ; mais n’aie pas peur que...
- Hum³⁷ !

Retour de Kossi : – A han³⁸ [cri du public]

[On tape à la porte]

- Hé, hé, c’est toi ?
- Oui.
- Je me douche, j’arrive !
- L’amant caché : – Ho ! ho ! C’est qui cet homme ?*
- Laisse-moi.
- Qu’y a-t-il au juste ?
- C’est toujours toi.

[On frappe]

- Efo, Efo !
- Oh, qu’y a-t-il ?
- Je n’aime pas...

[Le mari Fo Kossi entre]

- Pourquoi, quand je suis au travail, tu me gênes autant.
- Efo, pour ne pas te mentir, *hum*, tu ne t’es pas vraiment dépêché.
- Qu’est-ce qui t’est arrivé ?
- C’est un homme qui est venu me faire peur.
- Il est parti par là à l’instant.
- Par où ?
- Par là...
- Viens, viens..... viens !
- Oui, oui il est passé par là.
- Si seulement je pouvais voir cet homme !
- Efo, tu sais qu’on a failli me tuer ?
- Te tuer ! C’est bon, attends-moi, j’irai chercher les policiers pour une enquête.
- C’est bon.
- Oui, je m’en vais.
- Efo, Efo, viens..... viens ! Efo, depuis que je t’ai épousé jusqu’à ce jour, t’ai-je une fois trompé ?

- Non.
- Ah bon ! Donc tu penses que je peux faire venir un autre homme dans la chambre ?
- Non ! Tu ne peux pas le faire.
- J’ai dit ça juste pour la forme. Maintenant, tu veux toujours aller appeler les policiers ?
- C’est à cause de ton attitude que j’ai voulu appeler la police.
- Je blaguais.
- Regarde, hé, hé, regarde ! Ne fais pas ça d’accord ?
- Eeh... Mary !
- Efo !
- Tu sais que tu me gênes beaucoup ?
- Ho ! Je l’ai fait juste pour voir quelle serait ta réaction !
- Moi, j’ai cru que ça s’était réellement passé.
- Et je ferai arrêter ce jeune homme... Tout de suite.
- C’est bon. Mary, as-tu préparé quelque chose à manger pour nous ?
- Non, Efo, je n’ai rien pu faire mais... Là, va travailler et reviens plus tard.
- C’est bon.
- Compris ?
- C’est bon, je vais revenir.
- Oui.
- Si le jeune homme...
- Non, non, ce n’est pas cela, je me trompe.
- Si ça avait été ça... si je l’avais surpris ici, il aurait vu de quel bois je me chauffe...

[Sortie de Kossi]

[L’autre sort de sa cachette]

- Hello !
- Et maintenant ?
- *Oboboboboé*³⁹ !
- Efo, Efo !
- Oui !
- Tu t’es caché, ça a été ?
- Oui... ça n’a pas été facile.
- Efo, toi-même, tu as vu comment nous lui avons échappé ?
- J’ai eu chaud dans ma cachette.
- Maintenant pour ne pas te tromper...
- Oui, où est-ce que tu séjournes ? Où est-ce que tu séjournes ?
- Je loge à Boarder Hotel.
- Boarder Hotel ?
- Oui !

- Ha, maintenant tu vas y retourner, vers six heures, je reviendrai te voir là.
- À six heures, tu as dis ?
- Oui ?
- Aujourd’hui ?
- Aujourd’hui.
- Tu dis ?
- Il ira au travail à trois heures et il sortira le soir à onze heures... mais...
- Et si on mettait ça à une heure de l’après-midi ?
- Non, il dit qu’il va venir manger, dépêche-toi, sinon, il pourra venir te voir.
- À six heures, hein ?
- À six heures !
- *Bye bye* !
- *Bye bye* !
- À six heures⁴⁰ !
- À six heures, hein⁴¹, six heures pile, pile !

[*L’amant est parti, le mari rentre*]

- Hello, Mary.
- Efo !
- Ça c’est très doux, je ne te mentirai pas !
- Ce que je viens de manger tout à l’heure, oh, oh, oh, *nobody*⁴², *zéro faute*⁴³.
- Efo !
- *Agoé* !
- Lorsque je t’ai dit que... tu... m’écoutes ?
- Oui.
- Qu’entre l’homme et la femme, la femme est plus intelligente que l’homme : tu m’as dit c’est faux.
- Non ! Ça c’est faux. Tu me trompes, *tso*⁴⁴ !
- Là où tu es, c’est là que se trouvait ton rival avant de partir il y a quelques minutes.
- C’est faux, s’il avait été là, je l’aurais vu, *tso* ! Tu ne fais que mentir, *tso* !
- Si, je te le dis. Le public même est témoin.
- Mes amis, vous l’avez vu ?
- Oui ! [*le public répond*]
- Regardez ces menteurs !
- Efo !
- *Agoé* !
- Tu dis que tu iras au travail la nuit ?
- Oui.
- Tu as pris le travail de nuit ?
- Aujourd’hui, j’ai pris... j’irai au travail à 3 h et je reviendrai à 11 h du soir.
- À 11 h du soir ?
- Oui.
- Je ferme la porte ou bien je la laisse comme ça ?

- Oh ! Tu peux la laisser comme ça !
- Qu'elle soit ouverte ?
- Oui !
- Et si quelqu'un venait à me faire du mal ?
- Oh, tso !
- Mais, toi-même tu sais que je dors beaucoup... Il peut arriver qu'à ton retour tu m'appelles et que je n'entende pas.
- Dans ce cas... je dis, hein... bon, laisse plutôt la porte ouverte.
- Oh, oh, moi, je ne peux pas laisser la porte du salon ouverte et rester dans la chambre.
- Maintenant tu peux fermer... Tu peux fermer et lorsque je serai là, je vais... je vais...
- Mais, je veux aussi aller rendre visite à ma tante.
- Oh ! Où ?
- Oh ! Juste à Dulassamé⁴⁵.
- Dulassamé ?
- Oui !
- Eeh, Dulassamé !
- Ah, Dulassamé, ce quartier dont vous parlez tout le temps là, c'est un mystère pour moi.
- Bien, maintenant je vais courir au travail.
- C'est bon.
- Tu as compris ?
- Oui, je peux aller chez ma tante ?
- Oui... vas-y !
- Peut-être que si j'y vais, et qu'il fasse nuit, je resterai là-bas.
- Oh ! oh ! oh ! oh ! Mary, oh ! Donc tu vas *prolonger*⁴⁶ ! Oh ! Ce n'est pas bien.
- C'est bon maintenant, je vais revenir... compris ?
- Cheminons ensemble. Cheminons ensemble, je... vais passer par...
- Ha ! C'est bon, allons, allons !
- Oh ! oh ! oh ! Mary, cet enfant-là...

FIN [*musique*]

SKETCH 3

Oui, oui, oui, je salue toute l'assistance ? Excusez-moi, mais beaucoup de gens ici, quand ils me voient, ils me prennent pour un homme sans importance. Là, vous me voyez, je suis un chef douanier. C'est moi qui

gouverne tout Hila Kondji⁴⁷. Tok⁴⁸ ! Dans tout notre Togo, je suis le chef. Il n'y a ici personne parmi vous qui m'égale. Même s'il y a un militaire gradé ici, il n'est rien devant moi ! J'ai autorité même sur les grands soldats. Mais j'ai épousé une femme, elle s'appelle Terezia.

Cette Terezia, c'est avec elle que j'ai fait le *mariage*⁴⁹. Je tiens vraiment à elle. Mais quand elle voulait me donner des enfants, elle m'a donné que des *supplémentaires*⁵⁰, elle ne m'a donné aucun garçon. Elle n'a fait que me sortir des filles. Mais une de mes filles est très instruite, elle connaît papier, parmi vous ici je ne vois personne d'aussi lettré qu'elle. Elle est plus intelligente que l'oiseau qui chante kuikuikui⁵¹. Et comme j'ai un peu de moyens, le l'ai envoyée au pays des Blancs continuer ses études. L'autre est toujours avec moi. Mais Terezia et moi, c'est une autre histoire. Je ne veux même voir d'autre femme. Oui, vraiment, je l'aime tellement que je ne veux pas faire « d'autrui⁵² ». Oui, maintenant je vais faire venir Terezia. Mais plusieurs ne me connaissent pas vraiment. Je m'appelle Mister Michael.

– Eh ! Terezia, Thérèse, Thé... é... rée⁵³.

[Musique]

– Oh ! Ma Terezia.

– Oh ! Fo⁵⁴ Michou.

– Eh ! Quand tu m'appelles par ce nom, je ne me sens plus moi-même.

– Ne m'appelle pas Fo Michou... *perplexe name*⁵⁵.

– C'est bien Thérèse⁵⁶, ton enfant est à la maison ?

– Elle est là.

– Qu'est-ce qu'elle fait ?

– Elle ne fait rien.

– Notre travail est devenu plus difficile pour nous.

– Je te dis que les gens font trop de « *sumogli*⁵⁷ » eh, je n'arrive même plus à dormir.

– Quand je vais à la garde, je t'assure je ne dors pas.

– Quand les petits y vont et quand on leur demande de faire la surveillance, ils ne font que dormir.

– Mais le jour où on les surprendra, ce sera le *déshabillement*⁵⁸ pour eux.

– Ça c'est votre travail ça là ?

– Ah tu ne sais pas...

– Moi, si mes subordonnés vont dormir au lieu de travailler, ça ne me regarde pas.

– Le sac de maïs n'est pas responsable des grains de maïs.

– C'est bon ! Comment ? Hé, Ahoéfa⁵⁹ est à la maison.

– Ahoéfa ?

– Ahoéfa !

- Comment ? Fo... Fo...
- Oh non, toi-même tu sais...
- Tu es encore passé quelque part !
- Non j’ai trop veillé.
- Ahoéfa !
- Toi-même, va me l’appeler. Appelle-la !
- Que je t’appelle Ahoéfa ?
- Terezia ! Comme ta voix est encore *miyo* ce soir, on dirait *la glace*⁶⁰ ?
- Ahoéfa !
- Me voici papa.
- Qu’est-ce que tu fais à la maison, on t’appelle tu ne réponds pas ?
- Je prenais ma douche papa.
- C’est ta douche que tu prenais depuis le matin jusqu’à midi ?
- Non ! Je l’avais envoyée me faire des achats au marché.
- Ahoéfa, je vais te poser une question... Il y a un jeune garçon qui est venu à la maison l’autre jour. Qu’est-ce qu’il voulait ? Il y a quoi entre vous deux ? Je te pose une question.
- Non papa, il y a rien entre nous.
- Je veux que tu me dises la vérité, je n’aime pas la bouche mielleuse !
- Papa, il n’y a rien entre le jeune garçon et moi.
- Le meunier chez qui tu es parti moudre le maïs, vous étiez en conversation.
- Hé ! Le meunier, c’est là que je vais faire faire la farine tout le temps.
- C’est ça...
- Cela veut dire exactement que.....
- Oui !
- Un tilapia ne donne pas de silures⁶¹.
- Donc c’est toi qu’elle imite ?
- Ce n’est pas plutôt toi ?
- Tso ! Ha ! Non ! Non ! Terezia, si tu me dis ça, ... je ne serai pas du tout content.
- Je ne suis pas du tout comme ça.
- Quand un enfant agit mal, on le corrige.
- Corrige-la en même temps.
- Bien sûr ! Je la corrige devant toi-même.
- La dernière fois... quand je revenais du travail... sans te mentir, elle était en train de causer avec le même meunier.
- Moi-même je les ai vus de loin.
- Je me suis demandé, est-ce vraiment ma fille Ahoéfa, ou quelqu’un qui lui ressemble ?
- Quand j’ai avancé... non...
- Ou c’est avec l’un de ses camarades de classe ?
- Non ! Je te dis que c’est le meunier.

- Notre camarade de classe... qui...
- Ahoéfa ne peut pas se marier à un meunier. Ha ! Ha⁶² !
- Non, si elle-même, elle trouve que le meunier est bon pour elle... *tant pis pour les canards boiteux*⁶³.

- Cela ne me regarde pas. Je ne la suis pas partout où elle va.
- Donc tu dis que c'était la dernière fois.
- La dernière fois que tu es parti, tu n'es revenu que la nuit, prétendant que tu faisais quoi ?

- Non, on avait trop à faire au service.
- Tu avais trop à faire.
- J'étais de garde...
- Non ! Tu te promenais et tu me dis que tu avais trop de travail. Quel travail ?
- Hé... Terezia... Terezia... Terezia... Oui, si on veut discuter, discutons, mais si on veut s'amuser, amusons-nous.

- Tu n'acceptes pas que je dise la vérité.
- Oui, c'est la vérité, quand tu sors...
- Hé ! Ça suffit !
- Hé ! Viens... Viens, je vais t'envoyer.
- Va à la cuisine et...
- Oui...!
- Hé ! Tu verras, quoi... Ce que tu as acheté.
- Oui.
- Oui, tu te débrouilles pour préparer... Hé ! Premièrement, hein !
- Tu prépares...
- Non.
- Pourquoi me regardes-tu comme ça ?
- Ne me trompe pas... ou bien l'histoire du meunier t'intéresse ?
- Efo, tu veux toi-même te marier avec ta fille.
- Oh ! Oh ! Oh !
- Ça te plaît de l'épouser ?
- Qu'elle soit grande au moins !
- Elle n'est pas grande ?
- Elle vient d'avoir des seins, il n'y a même pas longtemps... Ces seins-là... Qu'ils se fassent bien voir.

- C'est toi qui dis ça, C'est toi qui dis ça... Moi j'étais comment avant que tu ne me...

- Oh, Terezia on ne dit pas ça en public !
- Tu ne sais pas qu'en le disant, nous les embêtons ?
- D'accord, c'est bon... oui... oui, il y avait trop à faire et c'est pour ça que je

ne suis pas revenu vite.

- Quand je suis revenu, je t’ai appelé.
- Tu mens.
- Je mens comment ?
- Ô, ma Terezia, pourquoi fais-tu cette tête de haricot ? Eh, eh, Terezia, viens ! Hum.
- Alors, il y a quelque chose à manger ?
- Hein comment ? As-tu fait quelque chose pour moi ?
- Ce n’est pas ce que j’ai demandé à l’enfant de faire ?
- Ou bien c’est maintenant que...
- Je vais y aller moi-même.
- *Han*, fais vite.
- Ha ! Tu as fini ?
- Oui.
- Je ... je... je vais y aller moi-même.
- Papa ?
- Oui ?
- Jusque-là, le chauffeur n’est pas arrivé ?
- Il n’est pas encore arrivé ?
- Non !
- *Tiens*⁶⁴ !
- Le chauffeur est arrivé ; je l’ai envoyé au marché.
- C’est mieux ainsi, il a de la chance.
- Ou bien, il est encore passé...
- Tu es passé quelque part ?

Le chauffeur, arrivé entre-temps : – Non je ne suis allé nulle part.

- *Oui... ça va bien*⁶⁵ ?
- *Ça va très bien*⁶⁶.
- Où es-tu passé avec la voiture ?
- Non, c’est que j’ai emmené la voiture au nettoyage.
- Tu as amené la voiture au nettoyage ?
- *On l’a rôdée*⁶⁷.
- Moi, je t’envoie au marché et toi tu amènes la voiture au nettoyage.
- C’est parce que j’ai eu une panne.
- Je l’ai vu en chemin.
- Tu ne m’as pas vu à la station Shell ?
- C’est faux, il était au grand marché avec une fille.

À suivre...

Conclusion

On l'aura compris, les sketches traduits ici ne sont qu'un avant-goût du spectacle proprement dit. Il y a encore de la marge pour de petites histoires qui laissent le temps au comédien vedette de se préparer pour la grande séquence. D'ailleurs, le concert-party a cette particularité que lorsqu'il est fini, le spectacle retourne à son début qui est souvent ponctué de musique. Car comment comprendre autrement la dernière phrase de *Teigla*, le spectacle enregistré par Alain Ricard, dont nous venons de proposer quelques extraits en traduction :

Bien, voilà... comme vous le constatez, notre spectacle, eh oui... arrive à son terme, par conséquent nous vous remercions d'avoir fait le déplacement. Néanmoins, certes, s'il y en a qui veulent rester écouter un peu de musique africaine⁶⁸, ils sont les bienvenus. Bon. Merci beaucoup.

La musique ouvre et clôt le concert-party, laissant le champ au public des gamins qui ont le loisir de prolonger le spectacle de quelques instants avant que les parents les ramènent à la maison, à une heure tardive.

Où commence le texte du concert-party et où finit-il ? Voilà la vraie question qui se pose à nous à l'issue de cette tentative de traduction.

1 Université de Lomé.

2 Bame, Kwabena N., *Come to Laugh. A Study of African Traditional Theatre in Ghana*, Legon, Institute of African Studies, University of Ghana, 1981.

3 Apedo-Amah Ayayi, Togoata, « La dramatisation festive du théâtre populaire togolais : concert party, cantata, albéra », *Notre Librairie* (n° spécial « Littérature togolaise »), n° 131, juillet-septembre 1997, p. 124-131.

4 Ricard, Alain, « L'oralité dans sa dimension urbaine et contemporaine », in « Retour d'Afrique », *Notre Librairie* (Paris) n° 162 (n° spécial « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006), juin-août, 2006, p. 155.

5 Zinsou, Sénouvo Agbota, *On joue la comédie*, théâtre, Lomé, Éditions Haho, 1984 ; *Akakpovi reviendra*, inédit, 1986.

6 Alem Kangni, « Mon cancer aux tropiques », in *La Gazelle s'agenouille pour pleurer*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003.

7 Gakpara-Yawo, Frédéric, *La Charcuterie de la République*, Lomé, Graines de Pensées, 2006.

8 Madôhona Arouna, Hubert, *Larmes de crocodile et sourires de croque-morts*, Graines de Pensées, Lomé, 2008. À propos de la pièce de Hubert Madôhona Arouna, cf. l'article en ligne d'Ayikoue Adama, « Le concert-party dans *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort* de Hubert Madôhona Arouna », <http://www.congoinfos.com/article-34394533.html> (mis en ligne le 2 juillet 2009, consulté le 2 novembre 2009).

9 Le texte de ce spectacle est inédit. Nous avons eu accès à sa copie grâce à Alain Ricard.

10 La ville de Cotonou (Bénin actuel, ex-Dahomey), dans l'imaginaire des Togolais des années 70, est une ville de chômeurs. Les citoyens fuyant le régime marxiste-léniniste du Président Matthieu Kérékou, venaient se faire recruter à Lomé pour travailler à la voirie urbaine, à des tâches que les Togolais eux-mêmes refusaient d'effectuer, comme le vidange des W-C.!

11 Quartier de Lomé. Où a lieu le spectacle ? [Sauf indication contraire, toutes les notes sont du traducteur.]

12 « Courir le monde ».

13 Onomatopée intraduisible, exprime l'idée d'une incompréhension, d'une colère rentrée.

- 14 Commissariat central de Lomé.
- 15 Adresse à un spectateur.
- 16 Expression anglaise très usitée dans les années 70 sur la côte ouest-africaine pour dire « parfait, tout va très bien, ça roule, cool, etc. ».
- 17 Séquence inaudible.
- 18 Prix franchement exorbitant pour l'époque.
- 19 *Bokonon* : abusivement appelé « féticheur », ce type de praticien est maître dans l'art divinatoire et susceptible, entre autres, de révéler l'identité d'un malfaiteur.
- 20 Unité monétaire du Ghana, pays frontalier au Togo.
- 21 Nom de la localité où se situe la frontière entre les deux pays.
- 22 Claies tirées du palmier que les pauvres utilisent pour clôturer leurs maisons au Togo.
- 23 Il est provoqué par le nom du comédien, un nom rare, synonyme de pauvreté.
- 24 Adresse en direction d'une spectatrice assise dans le public. Les spectacles de concert-party sont très interactifs.
- 25 *Kpovito*, c'est-à-dire, littéralement, les propriétaires du petit bâton, pour désigner les policiers toujours armés de matraque, comme au temps de la colonisation.
- 26 L'ambassadeur, certainement, assis dans le public.
- 27 Monsieur, le grand.
- 28 « Je lui ai fait la cour ».
- 29 « Régulière ».
- 30 Il salue en anglais pour montrer qu'il a de la classe.
- 31 Manière propre aux femmes éwé d'appeler leur mari. Cela peut signifier « chéri », « mon mari », toutes les appellations qu'une femme peut donner à son mari.
- 32 « Oui, je suis à l'écoute », « je t'entends ».
- 33 « Frère », « mari ».
- 34 Congé de « fous le camp » signifie « congé de licenciement ».
- 35 Voie orientée nord, rue.
- 36 « Voilà, c'est ça », « exact ».
- 37 Hésitation, crainte.
- 38 « Voilà ! »
- 39 Interjection qui exprime une surprise, comme si elle venait de se rendre compte de quelque chose.
- 40 En français dans le texte original.
- 41 Insistance.
- 42 « Personne » en anglais.
- 43 En français dans le texte original.
- 44 « Non » marquant l'étonnement.
- 45 Un quartier de Lomé, dont le nom est polysémique. Littéralement, il signifie « dans le salon, il y du monde », ce qui pourrait expliquer le jeu de mots de la page 139 : « Donc tu es venu pour connaître le salon ? ».
- 46 En français dans le texte original.
- 47 Village togolais situé au sud-est du Togo, à la frontière du Bénin.
- 48 « Point ».
- 49 En français dans le texte original.
- 50 En français dans le texte original.
- 51 Le perroquet.
- 52 Avoir une maîtresse, découcher.
- 53 Il l'appelle avec tendresse.
- 54 « Frère », « mari ».
- 55 Nom qui rend perplexe.
- 56 Dans le spectacle, il l'appelle indifféremment « Terezia » et « Thérèse ».
- 57 Forme corrompue du mot anglais *smuggle*, qui veut dire « trafic louche », « contrebande ».

58 En français dans le texte original : « radiation de l'armée ».

59 Nom éwé.

60 En français dans le texte original : une voix douce comme une boule de glace.

61 « Tel père tel fils ».

62 Cri de détresse.

63 En français dans le texte original.

64 En français dans le texte original.

65 En français dans le texte original.

66 En français dans le texte original.

67 En français dans le texte original.

68 L'adresse peut sembler bizarre, mais elle est surtout destinée aux invités européens, l'ambassadeur de France en tête.

DEUXIÈME PARTIE

DES LANGUES AUX LIVRES
FROM LANGUAGE TO WRITING

Écrire le roman policier en éwé : l'exemple de *Ku Le Xome* de Seth Akafia

Simon Agbeko AMEGBLEAME¹

Résumé : *Ku Le Xome*, premier roman de la littérature éwé, présente la particularité d'être une énigme policière. Le détective Agbeko enquête sur un double meurtre, découvre et châtie les coupables. En raison de son statut et de ses caractéristiques formelles l'œuvre procure du plaisir au lecteur et présente l'intérêt de montrer les motivations secrètes des actions humaines. Par ailleurs, le roman se fait témoin de la société et révèle comme dans un miroir les préoccupations d'un groupe spécifique. Enfin, *Ku Le Xome* s'inscrit dans ce qu'on peut appeler la tradition de la littérature éwé résolument marquée par ses origines religieuses, qui se caractérise par une tendance à la moralisation chrétienne.

Xleti enyi son enye esi nkusitsala kple nyagomekulaga, Agbeko, megakpo vovo kpo o. Le anyigba blibo la me la, Agbekoe enye amesi tea nu dea vowolawo kata de go. Eyia nya kple nudzodzowo kata me tsitotsito ; eye naneke menoa.

Voici huit mois qu'Agbeko, fin limier et célèbre enquêteur, ne connaît plus de repos. Dans tout le pays, il est le seul à pouvoir dépister les malfaiteurs. Il sonde à perfection toute affaire et aucun secret ne lui échappe. Spécialisé dans les affaires de crime, il s'intéresse également aux affaires de vol et autres. Il est de notoriété sur toute l'étendue du territoire qu'aucune affaire ne lui résiste.

Le peuple et la langue éwé, à cheval entre le Togo et le Ghana par suite du fait colonial, ont accédé à l'écriture depuis le milieu du XIX^e siècle grâce à l'œuvre des missionnaires de la Norddeutsche Missionsgesellschaft (NMG). Il en a résulté une littérature dont la naissance remonte à 1850 et qui aujourd'hui comporte tous les genres : nouvelles, romans, biographies, poèmes².

Une des particularités de cette littérature est que le premier roman paru en 1970 est une énigme policière. Toute la production narrative qui précède relève du conte et de la nouvelle, à l'exemple de *Amegbetoo alo Agbezuge fe nutinya* dont nous avons déjà fait l'analyse dans une publication précédente³. Le texte intitulé *Ku Le Xome* (« La mort à domicile ») est le seul dans le genre que la littérature éwé ait connu jusqu'à présent. Il a été écrit en 1968 lors d'un

concours de livre en langues nationales organisé à Accra par le gouvernement ghanéen. Il a obtenu le premier prix pour la langue éwé et a d'abord paru en feuilleton dans le *Daily Graphic*, organe d'information ghanéen. Son auteur, Seth Akafia, né à Tanyigbe, au Ghana, en 1940, dans le district de Ho, était alors agent des PTT à Accra. Le succès a valu qu'il soit mis au programme des écoles secondaires et jusqu'à aujourd'hui il a connu plusieurs éditions⁴. Le sujet est une énigme criminelle que l'enquête du détective Agbeko va dénouer. *Ku Le Xome* suscite un triple intérêt du fait de son statut, de ses caractéristiques formelles et de ses prétentions didactiques qui révèlent son côté social.

Une énigme policière

L'histoire se déroule à Tanyigbe, village natal de l'auteur. À quelques heures d'intervalle, deux cas de meurtre sont signalés. Les victimes sont deux personnes d'origines sociales différentes : Hobianu, un jeune ouvrier agricole du village, et Kokoroko, un vieillard renommé pour son immense fortune. Le gouvernement ghanéen confie au détective Agbeko, le soin de découvrir les criminels. Tout le récit n'est qu'une suite d'enquêtes menées par ce dernier pour accomplir sa mission. Après un travail patient et judicieux, Agbeko découvre les fils secrets de l'affaire : la richesse et l'héritage, pistes salutaires qui le conduiront à la source de l'énigme.

Tout le ressort de la fable se concentre sur la petite-fille de Kokoroko, Yoxomee. Orpheline, Yoxomee est fille unique de l'unique fille de Kokoroko. Elle est donc censée être l'héritière du vieux riche. Yoxomee est l'objet de convoitise de deux rivaux, Xomeku et Zanu.

Xomeku est l'arrière-petit-fils d'une demi-sœur de Kokoroko. Son vœu ardent est d'épouser Yoxomee dans le but avoué de raffermir les liens familiaux et de conserver dans la famille la richesse de Kokoroko. Yoxomee n'éprouve aucun sentiment pour lui et n'a surtout pas envie d'être la seconde femme de Xomeku déjà marié. Xomeku tente de s'assurer la complicité de Kokoroko, confiant que celui-ci fera pression sur son héritière pour qu'elle accepte ses avances. Mais le vieux se refuse à toute influence sur la fille et lui laisse l'entière liberté de choisir son époux. Xomeku en éprouve un ressentiment et jure de se venger de Kokoroko.

Zanu est le rival favori. Il bénéficie de l'amour de Yoxomee qu'il a rencontrée au temps de ses années d'études. Élève, il passait ses vacances chez son aimée, dans la maison de Kokoroko. Après leurs études, ils sont affectés comme instituteurs à Tanyigbe et vivent comme époux des libéralités de Kokoroko. Zanu est promis à un avenir brillant car le mariage avec Yoxomee lui rapportera toute la richesse de Kokoroko. Il considère déjà cette

perspective comme un droit acquis et ressent la présence de Kokoroko comme une restriction gênante à l'exercice de ce droit. Il décide de mettre fin à ses jours et d'éliminer ainsi l'obstacle. Un jour il assomme le vieux dans son champ à coups de coupe-coupe après avoir eu soin de mettre les chaussures de son rival Xomeku.

La veille de ces événements, Xomeku a eu une altercation avec le vieux Kokoroko. Il décide le lendemain d'aller le tuer dans son champ. Il arrive et découvre son corps englué dans le sang. Il s'en retourne mais sur le chemin il rencontre Hobianu qui revenait des champs. Témoin gênant qui pourrait faire des déclarations contre lui. Il le tue.

La perspicacité d'Agbeko a été de reconstituer ces faits et d'amener les coupables à avouer leur crime. Tous deux sont jetés en prison. Yoxomee se suicide et l'histoire se termine par le testament de la malheureuse héritière.

Les caractéristiques formelles

Avec *Ku Le Xome*, nous rencontrons une forme romanesque unique dans le genre et par le thème. Comportant 178 pages, c'est le plus gros volume produit jusqu'à présent. Le récit dialogué est bâti sur un double axe de fonctionnement : question-réponse. Les événements se déroulent devant les yeux du lecteur comme dans un spectacle où l'auteur n'intervient que pour donner des indications scéniques. Le texte foisonne d'expressions qui introduisent un discours ou peignent un geste. Sur une page ouverte au hasard nous lisons :

Kugblenu yi ta me se he gblo be...[« Kugblenu réfléchit un moment et dit... »]

Agbeko yi dzi ne be...[« Agbeko continua... »]

Agbeko do enu ne be...[« Agbeko lui répondit... »]

Kugblenu tro foto la ale, troe ale, ...[« Kugblenu tourna et retourna le cliché... »]

*Agbeko to asi edzi ne be...*⁵ [« Agbeko dit en montrant du doigt... »]

Cette forme compositionnelle a pour effet de créer une diversité de centres d'intérêt. Plusieurs lignes de force se dégagent. D'abord l'enquête du détective, ses questions insidieuses, la collecte des informations. Elle s'effectue avec une décontraction et un dilettantisme trompeurs. On croit à une certaine désinvolture vis-à-vis d'une situation qui pourtant revêt une gravité. Quel rapport immédiat entre une chaussure que Xomeku a perdue et le meurtre du vieux Kokoroko ? Suit la phase analytique où Agbeko se livre à une gymnastique intellectuelle, un pur jeu de puzzle. Il classe et crée une cohérence dans les faits, établit une hypothèse, démontre sa fausseté ou sa débilité. Il la détruit comme un château de paille et recommence avec d'autres éléments apparemment inconciliables.

La seconde ligne de force est multiple à son tour parce qu'elle est dessinée

par les déclarations des personnes interrogées. Leurs réactions, leurs discours sont autant de centres d'intérêt qui donnent l'impression d'une prolifération du récit. Tantôt, c'est Yoxomee qui raconte sa vie dans le détail, objet de convoitise de deux amants. Sur ce récit se greffe l'histoire de la fortune du vieux Kokoroko depuis ses origines jusqu'au moment présent où se pose le problème de l'héritage. Tantôt c'est Xomeku ou Zanu qui tour à tour racontent l'histoire de leurs amours avec la riche héritière. Ailleurs, c'est le combat entre Agbeko et Zanu venu la nuit pour détruire les documents de l'enquête et brouiller la piste. Là, l'intrigue se cristallise et progresse rapidement vers le sommet. Zanu arrêté, avoue son forfait. Le récit culmine à cet endroit où les deux criminels sont arrêtés et jetés en prison. Mais l'histoire continue et se termine par le suicide de Yoxomee. À ce stade, l'intérêt s'est affadi puisque ce dernier événement était prévisible. Agbeko l'avait prédit et avait fait enfermer Yoxomee au commissariat par crainte de suicide.

Cette brève analyse nous permet de dégager les traits qui différencient *Ku Le Xome* des autres textes narratifs de la littérature éwé. D'abord la multiplicité d'intrigues, ensuite le mouvement du récit. Celui-ci progresse d'une façon linéaire et atteint son point culminant avant la fin de l'histoire. Le héros n'est pas régi par les événements comme dans les autres récits, mais il acquiert du relief, mène l'histoire et la marque de sa personnalité. Somme toute, *Ku Le Xome* est une spectaculaire démonstration de l'habileté et de l'ingéniosité d'Agbeko. Kugblenu, le commissaire de police de la ville d'Accra, joue aux côtés du détective le rôle de miroir grossissant. À part les coups de téléphone qu'il donne pour indiquer à ce dernier une enquête à faire ou se renseigner sur l'état de son évolution, sa fonction dominante est de prodiguer des éloges à Agbeko sur les compétences du détective. Tout le long du récit, son discours est du type : *Agbeko, nukume nenyé* [« Agbeko, tu es un vrai phénomène »]⁶.

Le romancier disparaît du récit, le lecteur ne se trouve engagé dans le processus d'enquête que par l'intermédiaire du détective Agbeko et éprouve ainsi un véritable délassément. Le roman dévoile la mise en œuvre d'une criminalité perverse que la quête du héros permet de sanctionner. Le récit se caractérise par l'enfermement dans une clôture parfaite, l'identification et l'arrestation des coupables bouclant le roman en un texte autonome. Le plaisir immédiatement ressenti par le lecteur est celui d'un jeu, d'un exercice de réflexion et de déduction où il s'identifie au héros. Mais il faut se rappeler que le roman policier est fait de jeu et de sérieux et qu'il entretient des relations étroites avec le réel⁷. L'intérêt de *Ku Le Xome* dépasse donc la résolution de l'énigme et l'attention du lecteur se trouve portée sur d'autres aspects, notamment le discours social qui semble en surgir.

Le discours social

Par-delà le ludique et le divertissement qu'offre *Ku Le Xome*, l'œuvre nous situe résolument dans l'ordre du social. Les personnages issus du milieu rural, le cadre, l'atmosphère sont réalistes. Le roman policier s'inscrit ainsi dans la configuration du discours réaliste, cherchant à témoigner de l'univers social dans ses divers aspects.

D'abord le meurtre, le personnage du cadavre renvoient à la violence, au désordre, à la pulsion de mort au sein de l'individu et de la société. Le meurtre prémédité représente un détournement très grave du mécanisme de régulation sociale. Le coupable provoque par son acte insensé une rupture du règne de la Raison, de l'ordre du Bien et de la Loi. Le détective tente alors de renouer le pacte social, de restaurer l'ordre des choses.

Par ailleurs l'œuvre pactise avec une certaine modernité. Elle met en scène deux générations : la vieille génération représentée par le personnage de Kokoroko et la jeune génération que figurent Xomeku et Zanu. Mais en même temps l'œuvre s'inscrit dans un paradoxe, car, contrairement à ce à quoi nous sommes habitués dans la tradition littéraire africaine, c'est la vieille génération qui semble portée par des idées modernes. Dans son for intérieur, Xomeku est convaincu que le patriarche Kokoroko, sous la pression de la tradition, imposerait à sa petite-fille le choix de son futur époux, ce qui augmenterait ses chances dans la prétention à la main de la jeune fille. Mais le vieillard se dénie tout droit à imposer à Yoxomee son partenaire, et cette attitude lui vaut la haine implacable du jeune prétendant. Le droit de la femme se trouve ici défendu par la vieille génération. Ce débat implicite sur le droit de la femme à choisir son partenaire est en soi un signe de modernité.

Un autre aspect de cette modernité est l'évocation de la ville. Sur ce point *Ku Le Xome* marque une rupture par rapport à la majorité des récits que nous connaissons dans l'histoire de la littérature éwé. Ces derniers ont généralement pour cadre la province, et les gens riches sont des gens de la paysannerie ayant des biens au soleil : grandes plantations de café et de cacao, moulins, etc. Les autres personnages sont des cultivateurs, des pêcheurs ou des forgerons des villages éwé. Lorsque la ville est évoquée, c'est sous des couleurs péjoratives : snobisme rébarbatif, corruption, débauche. Kumodzi, le personnage principal de la nouvelle, *Wo bada, ku bada* (1974)⁸, a fait à ses propres dépens l'apprentissage de la vie citadine. Fils de paysans, il s'est installé à Accra pour mieux dilapider l'argent de son père. Il se verra dépouillé un soir par les truands avec la complicité de la fille qu'il croyait aimer. Avec *Ku Le Xome*, la scène se situe pour la première fois en ville. C'est le roman de l'administration. La police et la justice fonctionnent avec l'aide des laboratoires d'analyse scientifique. La rupture n'est cependant pas nette entre la ville et la campagne. Le détective Agbeko installé à Accra fait de fréquents déplacements dans le village de Tanyigbe pour mener son enquête.

Capitale et province forment une unité de lieu d'énonciation. Akafia, l'auteur du roman, n'est-il pas le mieux placé pour réaliser cette unité ? Né à Tanyigbe et donc issu du milieu rural, il est installé à Accra où il était agent des PTT. Sa position et son statut lui confèrent ce privilège d'être à cheval sur la tradition et la modernité. L'unité cohérente que manifeste l'énoncé est celle qui se réalise entre l'énonciateur et le lieu de l'énonciateur.

Enfin, *Ku Le Xome* s'inscrit dans ce que nous pouvons appeler la tradition de la littérature éwé. En effet, la littérature éwé est marquée par l'action des missionnaires allemands qui en ont transcrit la langue dans un esprit de prosélytisme religieux. La production narrative qui en a résulté a développé une thématique fondée sur la moralisation chrétienne. Une situation conflictuelle est présente dans tous les récits, mettant aux prises les bons et les méchants avec toujours pour verdict final le triomphe des premiers sur les seconds. L'exaltation de la vertu devient l'acte fondateur de l'œuvre et le héros vertueux est un modèle à imiter. Il se dégage de ce type de production une philosophie chrétienne fondée sur la pensée que le monde n'est que vanité et ne contient que des désillusions. *Ku Le Xome* qui, pour la première fois offre un thème d'évasion fondé sur l'enquête policière, n'en contient pas moins un écho de cette tendance à la moralisation. Le lyrisme vibrant du testament de Yoxomee se termine par une leçon de morale adressée à l'homme sur la vanité de la vie :

*Wo Amegbeto, dze si nusiawo bena, xexe sia me menyé naneke o. Hotsui kple xexeame fe kesinonu bubuwo menoa ame si dikaa o. Xexemenuwo koe wonye, eye miagble wo di ha. Eyanuti wonye toflokowo fe tofloko dede ko. Xexeme fe nudzroame siawo zu bleziblezi miele nyanyam za kple keli...*⁹

[« Toi, Homme, reconnais ce fait que ce monde n'est rien. L'argent et toutes les autres richesses de la terre ne sont jamais des acquis éternels. Ce ne sont que des choses de la terre et nous les quitterons. Pour cela, elles ne sont que vanité des vanités. Ces désirs de la vie sont un mirage que nous poursuivons nuit et jour... »].

À ce discours édifiant, s'ajoute l'intention latente de l'auteur qui veut conférer à son œuvre une vertu cathartique. Pour lui, la littérature doit guérir un mal qui existe dans la société et qui n'est pas immédiatement décelable. Mais il ne dit pas le nom de ce mal. S'agit-il de l'homme criminel en puissance ? Dans ce cas, le romanesque criminel le libérerait de ses passions. Mais le romancier n'accorde aucune importance aux actes criminels. On n'en perçoit que le résultat (meurtre de Hobianu et de Kokoroko), et ce dernier n'est qu'un prétexte pour mettre en marche le mécanisme de l'enquête. De plus, les criminels sont punis, ce qui laisse penser moins à un désir de libérer l'homme de ses passions que de les réprimer. En tout état de cause, nous sommes fondé à croire qu'il s'agit là d'une spéculation d'auteur à qui son œuvre échappe. Car la véritable mesure de *Ku Le Xome* se trouve dans le délassément qu'il offre à l'esprit du lecteur. Ce qui frappe l'imagination, c'est ce que Juliette Raabe a appelé « la poésie de la raison », c'est-à-dire « une démonstration ingénieuse [...], la résolution sans à coups d'un véritable

problème d'échecs à peine sorti de l'abstraction¹⁰ ».

Ku Le Xome, comme nous l'avons montré tout au long de notre analyse, est un roman policier et en présente les structures formelles. C'est un roman problème ou roman jeu obéissant à un protocole fixe qui comprend un meurtre initial, un groupe restreint de suspects, un détective menant l'enquête et la révélation finale du coupable. Dans ce type d'écriture romanesque, l'auteur privilégie la forme du dialogue qui se constitue d'enchaînement de questions-réponses. Se trouvant dans une position d'ignorance par rapport au savoir, l'enquêteur s'efforce de combler le déséquilibre initial en interrogeant l'interlocuteur qu'il suspecte. Le lecteur se trouve ainsi engagé dans un processus de déduction logique avec l'étude des traces, des empreintes et des indices pour retrouver le criminel. Porté par le plaisir que lui procure ce jeu, il peut être tenté par une lecture rassurante qui s'arrête à la surface du texte. Mais l'expérience nous prouve qu'il ne faut pas réduire le lecteur au seul consommateur boulimique et sectaire, réclamant curiosité, suspense, ou attendant du roman un mélange de mystère et de violence. L'intérêt dépasse la résolution de l'énigme et nous sommes enclins à faire une lecture plus sensible à l'ambiguïté et au caractère pluriel de l'œuvre. Comme nous l'avons montré, l'élucidation du crime dans *Ku Le Xome* s'accompagne de l'exploration d'une communauté humaine spécifique, d'un espace précis et de la découverte des rouages d'une société. Le roman policier devient ainsi le miroir éclaté d'une aliénation psychologique et sociale de l'homme. Dès lors, *Ku Le Xome* qui se révèle être une expérience unique dans la littérature éwé, s'offre à une lecture plurielle dont les caractéristiques formelles et l'intérêt social que nous avons relevés n'en sont que quelques aspects. Une lecture sensible à la fonction poétique de l'œuvre mettant en lumière son aspect paratextuel (titre, préface, illustration de la couverture) pourrait être d'un intérêt indéniable.

1 Université de Lomé.

2 Voir Amegbleame Agbeko, Simon, *Essai d'analyse d'une production écrite africaine : la littérature éwé*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de Bordeaux 3, 1975.

3 Cf. Amegbleame Agbeko, Simon, « *Amegbetoa alo Agbezuge fe nutiyna* de Sam Obianim (éwé, 1949) : une quête exaltée de l'humain », in *L'Effet roman, arrivée des romans dans les langues Africaines*, sous la dir. de Xavier Garnier et Alain Ricard, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 166-179. Depuis ma participation à cet ouvrage, qui traite des premiers romans, j'incline à penser aujourd'hui que le texte de Sam Obianim est plutôt une longue nouvelle et que le premier roman est bien *Ku Le Xome*.

4 Nous utilisons l'édition de 1993 : Akafia, Seth Y., *Ku Le Xome*, Accra, Bureau of Ghana Languages, Accra, 1993, 178 p.

5 *Ibid.*, p. 17.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 Cf. Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 (coll. « Quadrige »), 127 p. ; Evrard, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, 183 p. ; et Vanoncini, André, *Le Roman policier*, Paris, PUF, 2002 (coll. « Que sais-je ? »), 127 p.

8 Obraney, J.M.K., *Wo bada ku bada*, Accra, Bureau of Ghana Languages, 1974.

9 Akafia, *Ku Le Xome*, *op. cit.*, p. 178.

10 Raabe, Juliette, « La Littérature », in *Les Dictionnaires du savoir moderne*, Paris, La Bibliothèque du CEPL, 1970, p. 397.

Dans la jungle obscure de la traduction avec Amos Tutuola

Dominique CHANCÉ¹

Résumé : Cet article présente un travail de traduction d'une œuvre d'Amos Tutuola, *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, entrepris à la suite d'une rencontre-lecture proposée par Guy Lenoir et Alain Ricard à la librairie Mollat à Bordeaux, à l'occasion de la publication du livre de Michèle Laforest, *Tutuola, mon bon maître*, édité chez Confluences, dans la collection « Traversées de l'Afrique », que dirige Alain Ricard. À défaut d'une traduction aboutie, s'ensuivit une réflexion sur la traduction et sur la relation entre le texte et le « terrain » auquel un littéraire est peu habitué à se confronter, à la différence du chercheur en sciences humaines. Il m'a semblé qu'Alain Ricard représente précisément le type de chercheur qui allie les qualités du chercheur en sciences humaines, par sa connaissance du terrain et son action dans le champ littéraire, et du chercheur en littérature qui se soucie du texte et de sa poétique. C'est dans cette mesure qu'il a été pour moi un « bon maître », quoique je n'aie pas réussi à le suivre dans cette voie.

Introduction : Alain Ricard, Michèle Laforest, Guy Lenoir, en passeurs

L'idée m'est venue de traduire Amos Tutuola, après la publication du livre de Michèle Laforest, *Tutuola, mon bon maître*, et une présentation-lecture par Guy Lenoir et Alain Ricard, à la librairie Mollat, qui donnait la mesure de cette rencontre, vivante, picaresque et créative, dont se font l'écho tant la préface d'Alain que le roman de Michèle Laforest, entre Guy Lenoir, Tutuola, Michèle Laforest et Alain, au Nigeria et à Bordeaux. L'énergie d'Amos Tutuola et de Michèle Laforest était communicative, ainsi qu'en attestaient les uns et les autres : « Fécondité surprenante du plancton devenu figure de

l'écrivain, engendrant une biographie, voire deux ! Force féconde de la fantaisie : Amos est revenu ! » s'exclame Alain Ricard à la fin de sa préface. Et l'on avait soudain le désir de poursuivre les métamorphoses du récit dont la traduction est l'une des voies.

En réalité, je fus d'abord séduite par le livre de Michèle Laforest, *Tutuola, mon bon maître*, dont le geste me parut extrêmement audacieux, élégant et fertile, qui consistait à réinventer, après avoir traduit le maître, une sorte de récit apocryphe, une création originale à partir de tous les romans du « maître », la parodie d'un texte dont il n'était plus l'auteur mais le personnage. Dans le même temps, ce texte était un sésame pour déceler les traits essentiels de l'œuvre, l'humour, les motifs traditionnels, la modernité, l'incongruité, la fantaisie échevelée et fantasmatique, mais également questionner la relation centrale de l'auteur à la tradition et à la transmission.

L'œuvre de Tutuola invite assurément à penser la position de l'écrivain, si complexe, entre plusieurs langues, plusieurs cultures et publics qui reçoivent ses textes différemment, l'honorent différemment selon leurs habitudes et leurs valeurs. Cette œuvre qui travaille à la transmission et à la recreation, dans la modernité, de motifs traditionnels yoroubas, de positions assignées et déplacées (conteur, planton, sujet colonial, écrivain décolonisé), devait être plus que traduite, transportée ; ou plutôt la traduire (*translate*) était nécessairement la transporter et en être transporté (enthousiasme et déplacement, métaphore et adaptation créative).

Comment ne pas entrer dans ce mouvement de la lecture et de la réécriture ?

Langue et représentation de l'auteur

Je relus *L'Ivrogne dans la brousse*, dans la traduction de Raymond Queneau qui fit connaître l'écrivain en France, dès 1953, la traduction de Michèle Laforest, *Ma vie dans la brousse des fantômes*, puis les textes en anglais, pour me rendre compte de la véritable langue d'Amos Tutuola. J'eus la faiblesse de croire qu'il serait facile de le traduire car l'anglais de cet auteur me paraissait à ma portée : vocabulaire limité (Denise Coussy parle d'« indigence »), relative brièveté des textes². Je fis venir des textes en anglais : *The Witch Herbalist of the Remote Town, Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* (dont j'ignorais qu'il avait déjà été traduit). J'écartai le premier comme étant trop plat, d'une écriture scolaire et plutôt ennuyeuse : Michèle Laforest m'a confirmé qu'il avait été écrit sous le contrôle d'une maîtresse d'école (acception du mot « maîtresse » aux antipodes de l'expression « bon maître »).

Je jetai mon dévolu sur *Simbi and Satyr of the Dark Jungle*, moins

fascinant, sans doute, que *Ma vie dans la brousse des fantômes*, mais plein d'humour, de grâce, et dont les épisodes merveilleux me charmaient tout à fait. J'aimais retrouver dans ce texte ce qui me semblait caractériser la langue de Tutuola, ces usages incroyables qui font sursauter le lecteur, fût-il un angliciste scolaire, encore plus sans doute s'il l'est, car ils contreviennent absolument aux règles apprises. Ces écarts, qui créent de véritables chocs à la lecture, semblent devoir être reconnus comme fondamentaux dans le style de l'auteur. En l'occurrence, l'étude de Denise Coussy dit bien tout le paradoxe de la lecture de Tutuola, car en réalité, son analyse est un éloge de Tutuola, qui s'efforce de donner sens aux caractéristiques du texte. Ainsi, les répétitions sont attribuées à des effets voulus :

La présence dans toute l'œuvre [...] de véritables morceaux de bravoure basés sur des répétitions nous fait croire qu'il y a là, de la part de Tutuola, des recherches de style volontaires que l'on peut rapprocher de celles du romancier Okara, jouissant, en poète, de la griserie des mots repris à l'infini³.

De même, lorsque Tutuola « se détourne des règles grammaticales et syntaxiques », c'est pour attribuer « aux mots des fonctions nouvelles », lorsqu'il fait dévier le sens, ce n'est pas ignorance, mais créativité :

dans de nombreux cas, ces fautes sont volontaires et témoignent d'un humour stylistique [...]. Plus que des maladresses involontaires, ces distorsions nous apparaissent comme de bons exemples de ces titillations nouvelles – dont parlait Soyinka dans un article cité – car il est certain que les manipulations auxquelles se livre Tutuola donnent une impression d'aisance et de spontanéité linguistique et doivent être considérées non comme des barbarismes honteux mais comme des greffes génératrices de renouveau⁴.

Ce qui n'empêche pas la critique de revenir ensuite sur des « brisures de construction », omissions, qui rendent certaines phrases « pénible[s] à lire et même obscure[s]⁵ ».

Finalement, c'est à un autre niveau que l'écriture de Tutuola prend toute sa signification : entre yorouba et anglais, il exprime la position à la fois difficile et créative, d'un écrivain « pris entre deux modes de pensée » et qui aborde avec « une assurance tranquille », « ce sujet douloureux », dans « un effort de synthèse spirituelle⁶ ».

Et Denise Coussy de comparer Amos Tutuola à Cheikh Hamidou Kane dont *L'Aventure ambiguë* résume la situation douloureuse et créative de l'écrivain africain. Denise Coussy ne traduit pas Amos Tutuola, qu'elle cite en anglais, mais elle en a une conception assez claire.

Traduire la langue

Je n'avais pas de représentation de l'auteur et ce sont surtout les

incongruités du texte qui m'avaient séduite ou du moins arrêtée. La lecture de *L'Ivrogne dans la brousse*, traduit par Raymond Queneau, avait suscité un étonnement amusé, une certaine perplexité. Il était évident que la médiation par Queneau mettait la langue au premier plan, et l'on pouvait supposer que l'inventeur de *Zazie dans le métro* s'était délecté du trésor d'inventions et de transgressions, venues naturellement sous la plume de Tutuola et qui devaient enrichir la langue comme les effets d'oralité de *Zazie* et de son « doukipudonktan » inaugural. Queneau n'avait pas encore écrit *Zazie*, roman qui parut en 1959, et l'on peut imaginer qu'en traduisant pour les éditions Gallimard, Queneau a beaucoup appris de Tutuola, dans sa quête du « néo-français » et du renouvellement de l'écrit par l'oral et l'imaginaire populaire.

Ainsi, le truchement de Queneau est un accélérateur de modernité : il ne met pas tant l'accent sur la conception que l'on se fait du texte ou de l'auteur qu'il y aurait à présenter ou à traduire, pour en restituer tout le sens, que sur l'intérêt pour une littérature à s'approprier un tel texte, pour s'affranchir de ses limites linguistiques et conceptuelles. C'est une démarche exotisante, du même type que celle qui s'est attachée à la collection des masques africains, par exemple. Son défaut intellectuel et moral ne l'empêche nullement d'être fertile : ce regard exotique a renouvelé l'esthétique occidentale du ^{xx}e siècle. Dylan Thomas a été fasciné par le « young English » de Tutuola, une langue qui bouscule les règles académiques, tel auteur pourrait s'en inspirer pour, à son tour, « titiller » la langue.

Raymond Queneau, qui voit certainement dans l'écriture de Tutuola un surréalisme, en quelque sorte naturel, capable d'enrichir notre imaginaire linguistique, traduit donc très près du texte, dans la littéralité. Il suit la syntaxe et varie peu le vocabulaire. La langue de Tutuola l'intéresse et il tente d'en restituer les étrangetés. Il présente succinctement sa traduction et l'auteur en ces termes :

L'auteur de ce récit, Amos Tutuola, est actuellement planton à Lagos (Nigeria britannique). C'est un Yorouba. Il a écrit directement en anglais [...]. J'ai essayé de mon mieux de rendre le ton candide et astucieux de l'auteur. J'ai tenté également de résister à la tentation de rationaliser un récit dont les inconséquences et les contradictions [Raymond Queneau a barré : « sont parfois surprenantes »] se glissent parfois dans la structure même [mot ajouté] des phrases⁷.

On aimerait bien lire des carnets de Raymond Queneau concernant sa traduction, savoir ce qui lui a donné envie de le traduire, quelles ont été pour lui les difficultés et les enseignements. On devine qu'il ne vit pas chez Tutuola des maladroites linguistiques qui auraient pu l'embarrasser, mais de séduisantes audaces.

Prenant pour modèle la traduction de Queneau, ma position était nécessairement du côté de l'exotisme puisque ce qui m'intéressait, c'était la langue, son incongruité à la fois choquante et stimulante. Mon ignorance de la société et de la littérature nigérianes était totale et je n'essayais de traduire *que le texte*, souhaitant dépasser en littéralité mon illustre devancier.

J'avais, du reste, une petite théorie de la traduction. En particulier, m'agaçait la *doxa* qui consiste à affirmer que le français n'aime pas les répétitions, ce qui oblige les traducteurs à varier, quand les auteurs répètent. Or, les répétitions sont capitales si l'on s'intéresse aux « métaphores obsédantes » (Charles Mauron), et si l'on pratique des lectures lacaniennes. Le mot devenu un signifiant, renvoie à des structures mentales et poétiques. Dès lors, il n'est pas question de supprimer les répétitions. Or, avec Tutuola, ma petite théorie portative fut bien vite impossible à appliquer : les répétitions y sont constantes, mais sont-elles liées à des signifiants majeurs ? Elles ne sont pas seulement lexicales mais grammaticales, portent sur les termes les plus *insignifiants*, précisément de ces termes qu'on essaie en général de remplacer par souci d'élégance et de précision. S'il s'agit d'une structure mentale, elle est partout et nulle part en particulier, ne souligne pas un motif mais une gestion du texte. De telles répétitions qui semblent émaner soit d'une indifférence aux nuances de la langue et des états du monde, soit d'une incapacité à rendre celles-ci, n'empêchent nullement, du reste, que soient sensibles des jeux de répétition que Michèle Laforest ou Denise Coussy mettent en lumière comme un véritable effet stylistique dont les enjeux de sens sont repérables. Ainsi, le principe devait-il sans doute laisser place à un traitement différencié selon les situations. Mais comment juger ? Ce qui fait sens pour un lecteur est dans un angle mort pour l'autre. Telle répétition qui me semble maladroite et injustifiée ne fait-elle pas partie d'un système d'écriture, d'une « poétique » que je n'ai pas su repérer ? Si je bouscule l'économie du récit et de l'écriture, que restera-t-il de Tutuola ?

J'étais constamment tiraillée entre le scrupule (non, ce n'est pas dans le texte !) et la tentation de réécrire. Combien de fois m'a-t-il semblé évident, en effet, de remplacer tous ces adverbess, ces termes un peu vides par d'autres plus nuancés ? Que dire encore du jeu des temps ? Le prétérit de Tutuola, le rythme régulier des épisodes enchaînés vaille que vaille laisseraient si aisément place à des présents de narration qui font sauter au cœur de l'action, accélèrent le rythme. Quant aux changements d'auxiliaires : « when he had tired of waiting », « all these things had done by the king », « Simbi and Rali were shrivelled with fear », aux prépositions inusitées : « the common people who were at outside of the shrine », tours qui sont parfois cumulés dans la même phrase : « as Bako did not stop of crowing because she was enjoying the warmth giving to her by the fire », comment ne pas sursauter, après des études d'anglais appliquées à résoudre ce genre de problèmes⁸ ? Comment traduire sans sadisme ce qui, en français, semble encore plus choquant qu'en anglais, d'autant plus que les difficultés grammaticales ne sont pas transposables à l'état pur ? On sait comme la traduction des parlers populaires (cockney, pidgin, créole) est difficile, *a fortiori* celle des « fautes ». Si un enfant peut dire « je m'ai fait mal », il n'est pas certain qu'on puisse généraliser ce type de constructions, qui deviendrait, transposé à d'autres situations, une pure fiction. Il faudrait, au moins imaginer ce qui, pour un

étranger, et en particulier un locuteur africain qui parlerait le yorouba, susciterait des variantes du français. Du reste, même Queneau qui traduit certaines maladroites, allège. On le voit sur le manuscrit autographe, il traduit d'abord tous les mots puis ôte certains « mais », « et », « quand », passe au présent de narration de grands pans du récit, ne prive pas son texte de tournures élégantes et concises, supprime toutes les fautes de grammaire. Comment traiter certains passages dont la construction est tellement alambiquée à force de relatives et de rappels qu'on se prend les pieds dedans :

Et comme le chasseur qui était parmi les animaux (ou prétendus tels) qui étaient tombés dans la fosse et avait été sauvé avec eux l'autre jour par Simbi, la propriétaire de la fosse, il avait entendu le rat, l'habitant des terriers, promettre à Simbi, ce jour-là, qu'il lui rapporterait (lui, le rat), les trésors du roi, grâce à un tunnel souterrain, jusque dans sa chambre et comme ce chasseur, il avait depuis gardé en mémoire cette promesse faite par le rat, par conséquent, dès qu'il entendit le sonneur proclamer le vol du trésor, il alla, ce menteur, voir le roi⁹.

Les moments sont nombreux où le traducteur a le sentiment qu'il lui serait tellement plus simple de faire mieux, qu'il gagnerait du temps en étant plus élégant, suggestif, qu'il aurait moins de difficultés à reconstruire, resserrer, plutôt qu'à conserver scrupuleusement les innombrables répétitions, les termes vagues et les « etc. » plus expéditifs encore. Qu'aurait fait Perrault de la description de ce merveilleux hall tout bâti en oiseaux vivants au charme duquel se laisse prendre Simbi ? Tutuola amorce la description et s'en tient aux généralités : le Satyre vomit un objet magique et « he commanded it to become a beautiful hall and it was so at that moment¹⁰ ».

Pourtant, malgré les imprécisions, le peu de détails pittoresques, cet épisode m'a enchantée et s'est gravé dans ma mémoire comme l'une des plus belles pages de conte que j'aie lue. À croire que la simplicité des moyens linguistiques ne nuit nullement à l'éveil de l'imagination et à la magie du récit. On pourrait, à l'inverse, penser que la langue d'un Perrault finit par encombrer le récit, polir trop les motifs, au point que les histoires ne suscitent plus ni peur ni fantasme (à l'inverse des textes plus brutaux recueillis par les frères Grimm), mais uniquement une admiration esthétique.

Que traduire ?

Je fis donc une traduction au fil du texte, scrupuleusement littérale, hormis les fautes de temps et de syntaxe, m'interdisant d'enjoliver, et quand j'eus terminé ma *version* de *Simbi*, j'étais assez satisfaite car n'étant pas angliciste, je pensais avoir tenu le pari de parvenir à la fin du texte sans faire de contresens. Les problèmes que je m'étais posés, en effet, avaient été d'abord des problèmes de compréhension : je m'étais aperçue que traduire n'est pas lire et que la question de la compréhension se posait d'une manière inattendue

et spécifique¹¹. Tandis que le chercheur privilégie des axes, s'intéresse à ce qui lui semble significatif ou aux signifiants majeurs, le traducteur doit tout traduire et donc tout comprendre au sens le plus littéral, référentiel et parfois sensoriel.

Heureusement, Tutuola ne s'attarde guère aux descriptions, on l'a vu, et demeure dans les généralités. Mais, en revanche, il est nigérian. Comment traduire des noms de plantes, dieux, objets que je ne connaissais pas ? Il faut un dictionnaire particulier, demander des renseignements à droite et à gauche (Queneau remercie Leiris et Balandier)¹². Que signifient des expressions comme « the king would sacrifice them to his head » ? De nombreux rites me demeuraient opaques, j'avais l'impression de traduire à l'aveuglette, parce que je n'ai jamais vu faire certains gestes, contemplé certains paysages, fréquenté des types humains. Peut-être était-ce un problème de lecteur et de commentateur plus que de traducteur qui n'a qu'à suivre le texte. Tout de même, je me sentais bien fragile, ne sachant nullement si je passais à côté d'un mot important, d'un signe, d'une valeur qu'un ton particulier signalait. Je me rendais compte que je ne pouvais traduire ce texte sans connaître le « terrain » et que les commentaires, préfaces, l'appareil critique, ne pouvaient se substituer à une expérience. La question de l'exactitude n'était plus tant de l'ordre des signifiants que des référents, question que le littéraire a sans doute tendance à éluder, lorsqu'il prétend s'en tenir au texte (à la différence du sociologue et de l'anthropologue qui s'attachent au témoignage plutôt qu'à la lettre). Dans l'aller-retour entre la traduction et l'analyse, entre le temps pour construire et le temps pour déconstruire, il faut d'abord trouver le mot juste, y compris dans sa sensualité, ses harmoniques, qu'il devienne ou non significatif ultérieurement, dans la chaîne signifiante. Par conséquent, la relation entre le texte (auquel se trouve confronté le lecteur littéraire) et le terrain (l'expérience qui va bien au-delà du contexte) devait se révéler particulièrement sensible, pour envisager la traduction de Tutuola en termes de fidélité.

La question de la fidélité est cruciale, en effet, et difficile à poser, d'autant plus qu'elle ne peut être que relative. Même Queneau, on l'a vu, malgré son respect du texte, le transforme. Or, mon parti pris était de ne rien changer. Je ne cessais de me dire que Tutuola aurait pu dire autrement et que s'il avait choisi telle ou telle expression, un même terme répété, une construction, c'était un choix intangible¹³. Penser qu'il n'aurait *pas pu* choisir mais avait écrit selon des moyens limités, ne résolvait nullement le problème car si l'on traduit cet auteur ce n'est pas pour l'*améliorer* (qu'est-ce que cela signifierait ? quel mépris et quelle relation au texte ?) mais parce qu'on estime qu'il apporte, tel quel, une richesse littéraire et linguistique. Faire du Perrault à partir de Tutuola, cela n'*améliorerait* pas Tutuola, cela le nierait. Par conséquent, je m'interdisais de transformer, n'ayant pas de critère pour penser des changements, et je constatais amèrement que la fidélité au littéral était impropre à traduire un texte que j'enlaidissais, qui ne me séduisait plus, alors

que le texte anglais m'avait amusée et que le texte de Michèle Laforest me charmait.

Or, que dit Michèle Laforest, brillante traductrice de Tutuola ? Qu'elle entend le texte de Tutuola. Non seulement elle connaît bien le Nigeria, et la côte du Bénin où elle a vécu et enseigné, sa culture, ses croyances, mais elle a entendu le parler des « rues d'Ibadan », la musicalité du conte oral, et peut retrouver, dans la poétique de l'auteur, dans sa pratique de l'écrit, une transposition de cette oralité¹⁴. Elle ne se pose donc pas le problème de la traduction des fautes ou des répétitions, au niveau de chaque phrase, elle traduit globalement la poétique. Par exemple, elle observe que le « je » et certaines répétitions, sont la transcription de « l'effet direct, spontané », du conte : Tutuola « ne passe pas mécaniquement de l'oral à l'écrit, mais il réussit, [...] à donner, par l'écriture, l'impression d'un récit improvisé de bout en bout¹⁵ ».

En fait, Michèle Laforest a une conception globale de l'auteur, du conteur et écrivain Amos Tutuola, de ce qu'il signifie comme écrivain, en tant qu'écrivain nigérian et écrivain universel. Cette conception n'est pas très éloignée de celle de Denise Coussy, en particulier en ce qui concerne l'idée d'un « humour stylistique » qui rendrait compte des incartades linguistiques de l'écrivain. Toutefois, il me semble que Michèle Laforest ne corrobore nullement l'image d'un écrivain de l'ambiguïté, souvent évoquée par les critiques. Car si elle reconnaît comme « problème » « la position de l'écrivain africain de pays anglophone ou francophone dans le monde », elle perçoit cependant Tutuola comme un écrivain absolument nigérian, continuant dans la modernité et la position littéraire qui lui sont propres, la tradition yorouba¹⁶ :

Tutuola ne trahit pas plus le conte qu'il ne le renouvelle. À l'intérieur du cadre traditionnel, il apporte des éléments personnels et le conte poursuit sa vie, absorbant les éléments modernes comme le monstre Odara mangeait les balles de fusil¹⁷.

Il n'est donc pas question de justifier les incongruités du texte par un télescopage des cultures yorouba et anglaise, orale et écrite, mais d'assumer l'ensemble du texte et de sa langue dans la perspective d'un écrivain nigérian qui suit son chemin entre sa propre tradition (orale, yorouba) et sa propre modernité, ses langues (dont l'anglais fait partie) et les genres à sa disposition (le conte, le roman). C'est cela qu'elle traduit. Non un texte, mais une poétique, qui est déjà une traduction de l'oral dans l'écrit, un passage. Elle traduit cette oralité dans l'écriture, sans faire de détail. Elle aime Tutuola, le déclare indirectement dans le récit du biographe Nestor :

La dame adorait les livres de mon maître. [...] Elle ne cessait de s'exclamer. Une vraie fan, je vous jure. Pour ça, je dois le dire, elle était vraiment enthousiaste¹⁸.

Et à propos des « fautes d'orthographe et des fautes de syntaxe aussi » :

Eh bien, cette dame de Paris, c'était ça, imaginez-vous, qu'elle aimait justement, les

fautes de mon maître, comme quoi vous voyez ! Elle disait que cet anglais-là faisait vrai, et naturel, et drôle, qu'il ne fallait surtout pas le changer¹⁹.

Ce texte, qui donne un aperçu de l'oralité telle que la pratique Michèle Laforest, aurait pu me conforter dans mon désir de traduire sans rien changer, mais c'est bien sûr le contraire qui est vrai. Michèle Laforest ne traduit nullement les fautes (même si elle les aime), elle invente un style oral/écrit, une manière de conter qui fait passer l'oralité de Tutuola. Elle réagit aux fautes comme à des indices de voix, une sorte d'embrayeur d'oralité. Les embarras syntaxiques sont dépassés par un saut dans le parler qui relance la narration et révèle ces « morceaux de bravoure » que Denise Coussy évoquait à juste titre. Alain Ricard met le doigt sur le point essentiel : « Et à Ibadan, quel personnage plus jubilatoire qu'Amos ! Salivatoire, si j'osais²⁰ ».

C'est cette « jubilation » que Michèle Laforest traduit, sans barguigner sur les problèmes de langue. Elle ne traduit pas une langue, que ce soit l'anglais ou l'anglais de Tutuola, mais un phénomène d'écriture, qui inclut quelque chose de son auteur, de son contexte culturel et anthropologique, et les dépasse. « Michèle fait aimer Tutuola en bloc » déclare Alain Ricard²¹. Et le récit qu'Alain fait des conversions successives d'un texte (qui fait passer de l'oral yorouba à l'écrit anglais), du roman à la traduction en français, à son « adaptation » théâtrale, pour rendre enfin, lors d'une soirée mémorable, « le texte à l'oralité » donne la mesure d'une geste de la traduction dans toute sa complexité, véritable aventure transcontinentale, transculturelle, et amicale.

Car après tout, pourquoi traduire un texte dont on ne serait pas amoureux ?

Conclusion : traduire l'auteur

Ainsi, aux antipodes de mon présupposé, Tutuola s'est avéré l'auteur le plus difficile à traduire pour moi. Parce que j'ignore le contexte africain et nigérian qui me permettrait d'avoir une conception claire de l'écrivain à partir de laquelle on peut penser les transpositions, je ne pouvais trouver la voix propre à ce conteur nigérian singulier. Il me manquait deux expériences linguistiques : comment un Anglais entend la langue de Tutuola et y réagit, et surtout comment un Nigérian entend, non seulement la langue mais le langage de Tutuola, pour essayer de penser ce qu'en serait l'équivalent en français.

Précisément, la notion d'équivalent n'aide à traduire que si l'on sait de quoi il faut trouver l'équivalent : d'un mot, d'un style, d'un genre, et plus essentiellement d'une position d'auteur. Or, quelle est la position de Tutuola, a-t-elle un quelconque *équivalent* en France, en français, et que signifierait traduire cette équivalence ? Que serait le premier auteur dans son pays, écrivant dans une langue qui ne lui est pas maternelle mais qui lui semble la seule possible pour cet acte d'écrire, qui suppose qu'il traduise lui-même sa

culture (conte oral) dans une autre langue ?

J'ai analysé cette problématique du détour chez Patrick Chamoiseau. Mais il y a chez Patrick Chamoiseau un savoir linguistique, littéraire, intellectuel, qui font que peut-être, il n'eût pas inventé le « marqueur de paroles » et son langage, s'il n'avait pas été en même temps l'écrivain le plus subtil, le plus roué que la littérature française ait pu engendrer. Cette complexité me le rend plus familier que Tutuola. J'aime Chamoiseau, comme Michèle Laforest aime Tutuola, parce que, sans aucun doute, ces auteurs nous parlent, et nous parlent de quelque chose qui est en nous, une relation à la collectivité, à l'autre, au discours, à la langue, à la famille, à la violence, à la cruauté ou au désespoir, à l'humour et à l'énergie de vivre, qui sont la matière même de la littérature. C'est cette relation intime qui doit pousser à traduire parce que c'est à travers elle qu'on entend un écrivain « en bloc ».

J'ai renoncé, on l'a compris, à traduire Tutuola, parce qu'il y faudrait un large détour par le « terrain » et une plus grande intimité. Mon étonnement pour sa langue ne suffit pas. Qu'est-ce que signifierait traduire cette langue en dehors de sa poétique ? Ce ne serait pas seulement du mépris, mais une faute de traduction bien plus grave qu'une faute de français. Ma traduction mot à mot, malheureuse, tourmentée par le remords, est finalement plate, maladroite. Elle ne traduit pas Tutuola, parce qu'elle n'est pas un texte. Elle n'apporte rien à personne, ni le plaisir de lire, ni la connaissance d'un auteur nigérian (puisqu'elle ignore tout de sa véritable richesse poétique). Si je n'ai pas de « jubilation », à lire Tutuola, je ne peux pas le traduire. Finalement, il me faudrait traduire pour la lecture, comme pur plaisir, ce que fait Michèle Laforest. Mais pour atteindre cela, il me faut une poétique, une connaissance, qui demeurent pour moi inaccessibles.

Enfin, je crois que pour traduire à la façon de Michèle Laforest, retrouver le bonheur de l'écriture, il faut une grande liberté. Il faut cesser de se demander à chaque mot si l'on est autorisé ou non à le traduire, faire taire le surmoi, pour se lancer à corps perdu dans son propre texte, avec sa propre voix. Si on a la position juste, cela ne peut que donner un texte juste. Il me semble que Michèle Laforest a conçu globalement la poétique de Tutuola et qu'à partir de là, sûre d'elle-même, elle a plongé dans le texte, le recréant dans une sorte d'inspiration. Lorsqu'elle parle de Tutuola elle parle de son propre élan à travers le texte et sa traduction :

Une page de manuscrit de l'*Ivrogne* montre une écriture serrée, [...] sans retouches de dernière main. Visiblement, il ne travaille pas son texte ; celui-ci est donc élaboré déjà et l'écriture coule²².

J'imagine qu'elle a elle-même « élaboré » sa conception du texte et s'est abandonnée ensuite au flux et à ses inflexions. C'est pourquoi elle ne traduit pas des phrases ou des mots, une langue, mais Amos Tutuola, un grand auteur-conteur nigérian :

Mais, à ma grande surprise, je ne suis pas plus tôt arrêté que le signal d'alarme s'arrête

aussi et alors qu'est-ce que je vois ? Une jeune fantôme qui se cachait sous un buisson, au pied d'un arbre. Tout à coup, elle sort de là et se met à courir, mais j'ai le temps de la voir distinctement et ah ! qu'elle était laide, mais d'une laideur ! Ça pour sûr, impossible pour elle de vivre dans une ville de fantômes, laide comme ça, elle est obligée de se cacher nuit et jour dans la brousse²³.

Il me semble, tout bien réfléchi, que pour traduire, il faut oser faire le passage. C'est-à-dire faire le grand saut dans l'écriture. Traduire c'est rejoindre l'auteur sur sa rive. Ce qu'il peut nous apporter alors ? Ni plus ni moins que n'importe quel grand écrivain. Non plus une manière surprenante d'aborder l'anglais, langue dominante, quand on est un écrivain issu d'une tradition yorouba (créole, malinké, maorie), dans un pays qui a été colonisé, mais l'imaginaire et la verve d'un écrivain singulier.

Œuvres d'Amos Tutuola

- TUTUOLA Amos, 1952, *The Palm-Wine Drinkard*, Londres, Faber and Faber, 125 p.
Traduction française : *L'Ivrogne dans la brousse*, trad. par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1953.
- 1954, *My Life in the Bush of Ghosts*, Londres, Faber and Faber, 174 p. Traduction française : *Ma vie dans la brousse des fantômes*, trad. par Michèle Laforest, Paris, Belfond, 1988, 171 p.
 - 1983, *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, San Francisco, City Lights Books [réimpr. 1988], 136 p. [1^{re} éd. : Londres, Faber and Faber, 1955, 136 p.]. Traduction française : *Simbi et le satyre de la jungle noire*, trad. par Marie-Claude Peugeot, Paris, Belfond, 1994, 156 p.
 - 1962, *Feather Woman of the Jungle*, Londres, Faber and Faber, 132 p. Traduction française : *La Femme-Plume*, trad. par Michèle Laforest, Paris, Dapper, 2000, 156 p.
 - 1981, *The Witch Herbalist of the Remote Town*, Londres, Faber and Faber, 205 p.
 - 1982, *The Wild Hunter in the Bush of Ghosts*, edited with an introduction by Bernth Lindfors, Washington D.C., Three Continents Press, 167 p.

Études

En plus des études citées dans le texte, on consultera aussi : BELVAUDE Catherine, 1989, *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*, Paris, L'Harmattan, 204 p.

¹ Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.

² « Le vocabulaire de Tutuola frappe par son indigence qui le contraint, à première vue, à avoir recours à de fréquentes répétitions » (Denise Coussy, « L'écriture tutuolienne », *Le Roman nigérian anglophone*, Éd. Silex, 1988, p. 114).

³ Coussy, Denise, *Le Roman nigérian*, op. cit., p. 115.

4 Coussy, Denise, *op. cit.*, p. 117.

5 *Ibid.*, p. 118.

6 *Ibid.*, p. 119.

7 Fonds Raymond Queneau, SCD Université de Bourgogne. Textes et manuscrits mis en ligne par le Centre International de Documentation et de Recherche Raymond Queneau de Limoges dans les années 1980, revu par le SCD (Service commun de documentation) de l'Université de Bourgogne en 2007.

8 Tutuola, Amos, *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, San Francisco, City Lights Books, 1988, p. 73, p. 76, p. 38, p. 106.

9 « But because the hunter who was among those animals (as called), who had been fallen into the pit and had been saved out together with the animals the other day by Simbi, the owner of the pit, had heard when rat, the hole dwelling animal, was promising Simbi on that day that he (the rat) would bring all the King's properties through the under ground hole to her room, and because this hunter had since then kept in mind the promise made by the rat, therefore, immediately he heard the bellringer announce the stolen properties, he went to the king as a liar » (*Simbi, op. cit.*, p. 60).

10 *Ibid.*, p. 109.

11 Ayant découvert qu'une traduction avait déjà été publiée, j'ai pu comparer mon texte avec celui de Marie-Claude Peugeot. Ils étaient assez proches dans l'esprit et la lettre. Je me rendis compte que j'avais ajouté à la fantaisie du texte une incongruité en confondant « soup » et « soap ».

12 « Je remercie mon ami Michel Leiris ainsi que MM. Georges Balandier et John Harris (bibliothécaire de l'université d'Ibadan) pour l'aide qu'ils ont bien voulu m'apporter et les renseignements qu'ils ont bien voulu me donner. Je remercie enfin M. Jean Rosenthal de m'avoir révélé ce livre ». Manuscrit en ligne, Fonds Raymond Queneau, SCD Université de Bourgogne.

13 La limite, difficile à cerner, étant qu'une expression comme « help yourself » ne peut absolument pas se traduire par « aide-toi toi-même », mais par « sers-toi ». Comment savoir, dans certains cas, si l'expression est assez banale pour devoir être traduite par l'expression équivalente (aussi banale) en français, ou s'il faut en conserver l'originalité littérale ?

14 Laforest, Michèle, « À travers *La Vallée de la perte et du gain* ou comment traduire Amos Tutuola », *Tutuola, mon bon maître*, Bordeaux, Éditions Confluences, 2007, p. 172.

15 Dussoutour-Hammer, Michèle [Laforest, Michèle], *Amos Tutuola, Tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence Africaine, 1976, p. 28-32.

16 *Ibid.*, p. 18.

17 *Ibid.*, p. 107.

18 Laforest, Michèle, *Tutuola, mon bon maître, op. cit.*, p. 75-76.

19 *Ibid.*, p. 76.

20 Ricard, Alain, « Tutuola, Laforest, Lenoir... », in *Tutuola, mon bon maître, op. cit.*, p. 8.

21 *Ibid.*, p. 15.

22 Dussoutour-Hammer, *Amos Tutuola, tradition orale et écriture du conte, op. cit.*, p. 29.

23 Tutuola, Amos, *Ma vie dans la brousse des fantômes*, traduction Michèle Laforest, Paris, Belfond 1988 (coll. « 10/18 »), p. 81. (« To my surprise immediately I stopped all the alarms stopped blowing at once, but there I saw a very young ghostess who hid herself under a small bush which covered the bottom of this tree. She ran out unexpectedly and when she ran out I saw her clearly that she was very ugly so that she could not live in any town of ghosts, except to be hiding herself about in the bush both day and night for her ugly appearance. », [« In the 20th Town of Ghosts », *My Life in the Bush of Ghosts*, New York, Grove Press, 1994, p. 86]).

Idéal classique et querelle des anciens et des modernes dans la production littéraire africaine

Jean DERIVE¹

Résumé : Cette contribution s'intéresse, dans un esprit comparatiste, aux analogies transculturelles, dans le temps et dans l'espace (mais aussi à leurs limites) à propos de certaines notions de l'histoire littéraire générale. C'est ainsi qu'y est examiné dans quelle mesure le concept d'« idéal classique », né dans le contexte de la culture occidentale à une certaine époque, peut aussi s'avérer pertinent, lorsqu'il est appliqué à un terrain africain d'une autre époque, pour aider à comprendre certaines aspirations de la production littéraire en cette zone de culture spécifique. Sont notamment abordées les questions de l'idéal mimétique et de l'aspiration à l'universel, qui ont été les deux composantes essentielles d'un tel concept en Occident, afin d'examiner comment elles se posent dans ce nouveau contexte géopolitique.

L'œuvre d'Alain Ricard, dans un esprit comparatiste, s'est attachée à étudier la relation entre les différents champs² de la production littéraire, en particulier dans l'Afrique subsaharienne : littératures anglophones / littératures francophones / littératures lusophones ; littératures en langues européennes / littératures en langues africaines ; littératures écrites / littératures orales, etc. L'apport de ces études a été considérable car elles ont été l'occasion de remettre en question bien des simplismes convenus et de déplacer des frontières trop vite admises en matière de périodisation. Elles ont aussi grandement éclairé les conditions et les modalités de production et de consommation des différentes formes de littérature (populaire / élitiste ; urbaine / rurale...) sur le continent africain.

C'est dans le prolongement de cette recherche que nous voudrions apporter une contribution à la compréhension culturelle des modes de production des discours légitimés comme littéraires en Afrique, à partir du concept occidental d'« idéal classique ».

L'idéal classique, en art et en particulier en littérature, se définit par la recherche de valeurs universelles et intangibles. C'est un principe de création fondé sur l'imitation des Anciens qui sont censés avoir porté des œuvres à un degré de perfection absolu qui les rend indépassables. La création de nouveaux chefs-d'œuvre ne consisterait donc plus qu'à s'inspirer de ce patrimoine.

L'histoire de la littérature occidentale a montré que cette représentation de la création littéraire était un héritage d'un mode de civilisation orale. Les auteurs classiques se donnaient pour règle d'imiter le répertoire de leurs grands anciens dans le même esprit que les interprètes de tradition orale sont en principe tenus d'être fidèles au répertoire légué par leurs ancêtres. S'ils le faisaient, c'est parce que, malgré une pratique déjà ancienne de l'écriture, l'Occident fonctionnait encore à l'époque dans l'esprit d'un régime de civilisation orale. Suivant ce régime, les productions verbales ne pouvant être objectivement conservées sous une forme matérielle, seule l'imitation est considérée comme capable de garantir la pérennité des valeurs qui fonde la cohésion identitaire d'une communauté³.

Il a fallu plusieurs siècles pour que l'Occident bascule d'un régime de civilisation orale à un régime de civilisation scripturale⁴ et c'est la querelle des Anciens et des Modernes qui a marqué l'acmé de ce renversement, notamment en France. À partir du moment où un siècle d'imprimerie a permis d'assurer la consultation collective du patrimoine littéraire de l'Occident, d'une part la reproduction des valeurs et des formes de ce patrimoine n'était plus aussi impérative, d'autre part le caractère répétitif de l'imitation, du fait de l'avènement d'une certaine perspective diachronique commençait à devenir perceptible et par là même lassant.

L'histoire de la littérature africaine montre qu'elle a connu, sous une forme accélérée, un processus évolutif du même ordre. Nul ne peut notamment ignorer que cette histoire a témoigné elle aussi d'une sorte de querelle des Anciens et des Modernes et nous allons essayer d'en examiner les raisons en suivant les grandes lignes de son déroulement.

Tout le monde convient que, même si l'Afrique subsaharienne a eu recours à des pratiques d'écriture depuis fort longtemps⁵, le plus souvent à des fins religieuses ou mémorielles, cette aire culturelle a cependant choisi de continuer à transmettre l'essentiel de son patrimoine artistique verbal (poésie, contes épopées, mythes, chants cérémoniels, proverbes, etc.) sous une forme orale et en ignorant ces techniques graphiques pour ce type d'usage. Jusqu'à la colonisation du continent, la culture « littéraire » des Africains a donc conservé un mode essentiellement oral, non bien sûr pour des raisons d'incapacité, comme l'a parfois pensé hâtivement le colonisateur ignorant de l'histoire, mais pour des raisons de choix affectif, la chaleur de la parole vive étant préférée à la froideur figée de l'écrit. Les règles de la création verbale en des genres oraux reconnus par une tradition étaient donc assez naturellement conformes aux lois habituelles de ce régime telles que nous venons de les

rappeler : idéal de fidélité absolue (souvent contredit par les faits) à des répertoires mémorisés dont il ne fallait surtout pas transgresser les valeurs ni les canons.

Avec l'arrivée des techniques de l'imprimerie, est née sur le continent une littérature écrite sous forme de livres édités et dupliqués à un grand nombre d'exemplaires. La première vague de cette production littéraire, étalée sur environ deux générations d'écrivains, présente dans son ensemble un certain nombre de traits, caractéristiques de cette mentalité façonnée par plusieurs siècles de tradition orale.

Elle a en effet été doublement conforme par rapport à ce qui a été ses deux sources d'inspiration principales :

- d'une part le modèle exogène apporté par le colonisateur dont elle a en très grande partie⁶ repris scrupuleusement les canons des genres empruntés, qu'il s'agisse de roman, de théâtre ou de poésie. Il est évident que la production littéraire africaine suit ces canons, non par rapport à la production occidentale qui lui est immédiatement contemporaine (qu'elle ignore le plus souvent du fait de la distance avec la vie culturelle occidentale), mais plutôt par rapport au modèle qui lui en a été proposé à travers l'institution scolaire qui elle-même prend toujours prudemment un certain recul par rapport à l'actualité brûlante ;
- d'autre part, son modèle endogène de toujours, les répertoires oraux mémorisés sous forme de genres canoniques. C'est pourquoi tant de romans, tant de pièces de théâtre, tant de poèmes (qu'on songe à l'œuvre de Senghor par exemple avec les références aux *woi* aux *guim* aux *taga*...) sont truffés de passages qui reproduisent mimétiquement, notamment sous forme de collages, des œuvres du patrimoine oral africain.

La création littéraire se déroule alors selon les normes de « l'idéal classique » qui est celui d'auteurs encore sous l'emprise d'un régime d'oralité première où il convient d'être fidèle au patrimoine antérieur. En l'occurrence, cette fidélité se manifeste logiquement mais aussi paradoxalement par rapport à ce double modèle pour des raisons qui s'expliquent aisément.

Puisque les écrivains africains de ces premières générations ont conscience, en écrivant, de quitter l'« orature » endogène pour la « littérature » exogène, c'est-à-dire de pénétrer dans un nouvel univers culturel, il est assez compréhensible que leur réflexe mimétique de « gens de la parole⁷ » s'exerce en référence à la littérature occidentale, emblème de ce nouveau mode de culture verbale : faire de la « bonne littérature » ne peut alors que passer par l'imitation du patrimoine littéraire occidental « classique » (le terme étant ici à entendre non dans le sens étroit que lui donne l'histoire littéraire, mais dans l'acception plus large d'un objet culturel consensuel-lement reconnu comme tel par toute une communauté et qui est validé par les anthologies et les manuels). Cette attitude se remarque aussi bien à propos de la morphologie

des œuvres que de l'écriture, la plupart du temps très académique.

Toutefois, en même temps, dès l'origine de la littérature africaine, est apparu chez les auteurs un souci identitaire. Il fallait certes prouver au monde (et d'abord au colonisateur) qu'on était capable de faire de la grande littérature à l'identique des grands classiques reconnus de la littérature occidentale, mais il fallait aussi se démarquer de cette source pour rendre visible son sceau culturel. Et c'est assez naturellement les patrimoines oraux du continent qui ont été convoqués pour ce faire. Le besoin de se démarquer des sources occidentales est apparu d'autant plus impératif qu'une bonne partie de cette production littéraire africaine (pas toujours la plus nombreuse, mais en tout cas la plus visible internationalement) s'est faite dans des langues européennes, ce qui, surtout dans une perspective mimétique, rendait le risque d'assimilation encore plus grand. La célébration littéraire de l'oralité patrimoniale, particulièrement forte en poésie et au théâtre, est donc l'autre volet de « l'idéal classique » qui a dominé la production littéraire africaine jusqu'à la fin du siècle dernier. En imitant ces chefs-d'œuvre légués par les glorieux ancêtres, on exprimait une africanité qui avait besoin de faire entendre sa voix au concert du patrimoine mondial.

La nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, dans le champ des littératures africaines, est apparue au tournant du siècle, lorsque tout un chœur d'écrivains africains ont fait entendre leurs voix pour prendre leurs distances à l'égard de cet idéal classique et proclamer que la création littéraire telle qu'ils la concevaient ne consistait plus à s'inscrire dans la tradition d'une quelconque aire culturelle afin de la perpétuer, qu'elle se définisse par l'usage d'une langue (mise en cause de la francophonie par exemple) ou de valeurs civilisationnelles coutumières (mise en cause du concept même de civilisation africaine).

Cette querelle a été particulièrement visible chez les écrivains d'expression française avec la récente polémique autour de la question de la « littérature-monde ». Certes cette polémique, qui eut son point de départ le 16 mars 2007 avec le « Manifeste des 44 » est loin de concerner seulement les écrivains d'Afrique subsaharienne ni les écrivains africains dans leur ensemble (en incluant le Maghreb) ni même les seuls écrivains dits « francophones », en un sens institutionnel contestable puisque l'adjectif désigne alors les écrivains qui s'expriment en français hors de la France hexagonale, comme si les écrivains français de l'Hexagone n'étaient pas des francophones. En effet, dans la rédaction de ce manifeste, plusieurs écrivains « français de France » ont joué un rôle crucial, au premier chef desquels Michel Le Bris et Jean Rouaud.

Toutefois, dans le mouvement qui a suivi le manifeste du 16 mars et dont les principales étapes ont été marquées par la parution chez Gallimard le 25 mai du livre sur *La littérature-monde* (27 contributeurs) et par la mise en place de la « Convention de Saint-Malo » le 27 mai, qui, à l'occasion de la dix-huitième édition du « Festival des étonnants voyageurs » a donné le jour à

une association pérenne, des écrivains africains comme Alain Mabankou, Koffi Kwahulé, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Abdourahman A. Waberi ont été particulièrement présents et ont fait entendre leur voix d'une manière tout à fait originale.

Que nous disent-ils ? Qu'ils ne veulent plus être assignés à être des auteurs africains « classiques » tenus (pour ne pas dire « sommés ») d'exprimer toujours par leurs écrits la même africanité patrimoniale et intangible en mille variations inlassablement déclinées. Ce n'est pas que ces auteurs renient le moins du monde leur origine africaine ni ne rechignent à parler de l'Afrique. Il suffit de lire des pièces comme *Bintou* (Lansman, 1997), *Fama* (Lansman, 1998), *Brasserie* (Éditions théâtrales, 2006) de l'Ivoirien Koffi Kwahulé ou encore le roman *Mémoires de porc-épic* (Seuil, 2006) du Congolais Alain Mabankou pour s'en convaincre. Ce qu'ils veulent, c'est parler de l'Afrique autrement, dans sa relation à l'ensemble du monde et que ce ne soit plus une exclusive à une époque de globalisation. Ainsi beaucoup des pièces de Koffi Kwahulé se passent par exemple, dans des univers indéterminés qui ne doivent rien ou peu à l'Afrique.

Cette évolution dans la production littéraire africaine contemporaine dépasse de très loin les quelques écrivains africains signataires du manifeste des 44. Elle concerne toute une génération de jeunes talents parmi lesquels on peut citer, parmi beaucoup d'autres, Kangni Alem, Calixthe Beyala, Fatou Diome, Kossi Efoui, Catherine Ndiaye... Tous ces auteurs, sur leur blog, dans les conférences qu'ils donnent, les tables rondes auxquelles ils participent expriment à peu près la même revendication. Ils réclament ce qui leur semble être le même dû que celui des écrivains des autres continents : être vus comme des hommes avant d'être perçus comme des créateurs ethnicisés et réduits à une expression identitaire. Cette citation du Togolais Kossi Efoui résume bien l'essentiel de ce nouveau point de vue :

L'œuvre d'un écrivain africain ne saurait être enfermée dans l'image folklorique qu'on se fait de son origine [...] il faut en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une œuvre dans laquelle on ne retrouverait pas une soi-disant spécificité africaine. Pour moi, la littérature africaine n'existe pas⁸.

Cette revendication d'universalité relève certes également d'un certain idéal classique, mais c'est aussi ce que disaient les Modernes à la fin du ^{xviii}e siècle : on n'a pas nécessairement besoin d'imiter les Anciens pour parler de la condition humaine et prétendre à l'universel. La querelle des Anciens et des Modernes, la première, ainsi baptisée par les historiens de la littérature, n'était donc pas une mise en cause des fins de l'idéal classique, atteindre à une certaine universalité à partir d'expériences singulières, mais plutôt une mise en cause de ses modalités, à savoir la reprise systématique, pour ce faire, du patrimoine consacré, sur lequel exercer des variations à l'infini.

Cette volonté de rupture se retrouve chez toute une génération d'écrivains africains contemporains, même si la situation n'est pas tout à fait la même,

malgré d'évidentes analogies. En effet, l'idéal mimétique, prôné à l'époque dite « classique », hérité sans doute d'un réflexe typique de la culture orale dont le propre est de chercher à maintenir intact le patrimoine verbal et les valeurs qu'il véhicule, se justifiait aussi, idéologiquement, par la croyance en l'idée qu'il fallait imiter les auteurs antiques précisément parce qu'ils avaient su dépasser leurs particularismes culturels pour atteindre un certain degré d'universalité en abordant des questions susceptibles de concerner les hommes de toute culture à toutes les époques. Dans le cas de l'oralité africaine, la recherche de l'universalité est certes pensée sur un axe chronologique : les valeurs exprimées par les contes, les proverbes, les mythes sont des valeurs pensées comme éternelles, valables pour toutes les générations ; mais la question de savoir si ces valeurs ont aussi une portée transethnique et/ou transcontinentale ne s'est pas vraiment posée dans ces sociétés orales relativement autarciques, jusqu'à une époque récente, qui vivaient, par une sorte d'ethnocentrisme assez répandu, leurs coutumes et pratiques comme le prototype idéal de la culture humaine.

Dans la production littéraire africaine, l'idéal mimétique hérité de l'oralité correspondait donc à une certaine recherche d'universalité dans le temps, par le biais du mythe d'une certaine éternité des œuvres, mais pas à une recherche d'universalité dans l'espace, l'ambition de parler à tous les hommes, à l'échelle planétaire, étant par principe étranger aux cultures orales traditionnelles. Qu'il s'agisse de la reproduction des modèles introduits par le colonisateur (imitation des chefs-d'œuvre occidentaux authentifiés comme tels qui, par le biais d'une langue spécifique, étaient rattachés à un type de culture identifié : culture anglaise, culture française, culture portugaise...) ou de la reproduction des répertoires oraux des cultures locales, la création littéraire africaine est restée, dans sa première vague, relativement étrangère à une visée d'universalisme pensé trans-culturellement en synchronie. Ce n'est qu'en se libérant progressivement de l'idéal mimétique que les générations suivantes, tout en abandonnant ainsi un aspect fondamental de l'idéal classique, dans l'ordre des modalités de création, en ont découvert un autre, de l'ordre des fins, qui est celui de la recherche de l'universel, tel qu'il est exprimé par le concept de « littérature-monde ». Cette nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, qui prend de ce fait un caractère quelque peu paradoxal, n'est donc pas un abandon de l'idéal classique mais plutôt une réévaluation de cet idéal où l'on entend prendre des distances avec les modes pour mieux servir les fins.

1 Université de Savoie/LLACAN.

2 Le terme « champ » étant ici entendu dans un sens plus général que celui où l'emploient généralement les disciples de J. Dubois ou de P. Bourdieu. Voir à ce propos Fonkoua, Romuald et Halen, Pierre (éd.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, 342 p.

3 Pour une analyse plus détaillée du phénomène, voir, entre autres, Baumgardt, Ursula et Derive, Jean (éd.), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et*

méthodologiques, Paris, Karthala, 2008, 439 p. (Ch. 1 : « L'Oralité, un mode de civilisation », p. 17-34) ; ou encore Derive, Jean, « Imitation et transgression. De quelques relations entre littérature orale et littérature écrite en Occident et en Afrique », *Cahiers de Littérature orale*, n° 56, 2004, p. 175-200 (n° thématique *Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences*).

4 C'est l'imprimerie plus que l'écriture qui a produit cette révolution ainsi que l'a bien montré Mac Luhan.

5 Ainsi, le guèze existe depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne. Depuis l'époque médiévale, la plupart des sociétés d'Afrique subsaharienne islamisée ont eu recours à la graphie arabe pour transcrire certaines langues locales, comme le peul, le haoussa, le malinké, le khassonké..., pratique qu'on dénomme *ajami* ; en outre plusieurs systèmes graphiques, parfois attribués à une révélation onirique et/ou transcendante ont vu le jour à différentes époques : oberi, okaïme, vaï, nko... sans oublier, au Cameroun, l'invention par le sultan Njoya de l'écriture bamoun pour l'usage de l'administration du palais. Pour plus de détails, on pourra se référer à Calame-Griaule, Geneviève et Lacroix, Pierre-Francis, « Graphies et signes africains », paru dans *Semiotica* et republié à l'identique par Battestini, Simon (éd.), *De l'écrit africain à l'oral, le phénomène graphique africain*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 273-289.

6 Il y a bien sûr quelques notables exceptions pour confirmer la règle : par exemple, les fameux récits de Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard* et *My Life in the Bush of Ghosts*, mais l'histoire littéraire, à toutes les époques et dans toutes les cultures, montre qu'à côté des tendances dominantes, il existe toujours des électrons libres, sortes d'OVNI dans le paysage littéraire.

7 Pour reprendre l'expression de Sory Camara.

8 Efoui, Kossi, « Post-scriptum », *Récupérations*, Carnières, Lansman, 1992, p. 44.

La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires en Afrique

Bernard MOURALIS¹

Résumé : Partant de l'intérêt qu'a toujours manifesté Alain Ricard pour les problèmes de classement, cette contribution propose une réflexion sur la notion de série et l'usage qui peut en être fait dans l'analyse des œuvres littéraires en Afrique. Au-delà de la connotation négative qui peut s'attacher au terme, la notion de série pose un premier problème théorique : la mise en série(s) d'un ensemble d'œuvres est-elle le fait de l'éditeur, de l'auteur, du lecteur ? D'où l'importance qu'il convient d'accorder à la terminologie. Par ailleurs, le recours à la notion de série conduit à une double interrogation sur le sens de l'œuvre littéraire : celui-ci doit-il être recherché dans une logique extensive ou, au contraire, dans une analyse de l'œuvre, envisagée à travers la clôture qui la constitue ? Bien évidemment, aucune réponse n'est satisfaisante, mais il peut être intéressant de voir comment ce problème, insoluble, a été vu, entre autres, par Couchoro, Mallarmé, Soyinka, Pasolini...

Un des axes de la pensée d'Alain Ricard est d'avoir montré, sous des angles d'attaque renouvelés, l'importance qu'il convenait d'accorder, face à une production littéraire, par définition multiforme et sans limites, à la question du classement des textes. L'histoire littéraire a mis au point depuis longtemps un certain nombre de critères devenus classiques : genres, siècles, écoles et courants littéraires, pays, langues, styles, etc. Ces catégories ont été utilisées également à propos des littératures africaines, même si la tradition critique développée au sujet de celles-ci s'est efforcée souvent de mettre l'accent sur la « spécificité » des textes qui constituent ces littératures.

En revanche, l'histoire littéraire n'a pas, en règle générale, privilégié la notion de série qui constitue pourtant une catégorie qui peut se révéler intéressante en raison du caractère formel qui la définit dans son principe, c'est-à-dire avant toute considération concernant le contenu sémantique des œuvres et leurs propriétés sur le plan de la structure et de l'écriture.

Or, l'approche des œuvres littéraires à partir de la notion de série n'introduit pas seulement un autre principe de classement des textes. Elle invite également à une interrogation sur la nature même de l'œuvre littéraire comme sur son mode d'existence et pose peut-être autrement la question du sens qu'elle est susceptible d'exprimer.

Tel est le point de départ de la présente contribution qui pourra se lire comme un écho de la réflexion menée par Alain Ricard sur ces problèmes de classement(s), de série(s) et de corpus, dans des ouvrages comme *Livre et communication au Nigeria, Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968), Littératures africaines : des langues aux livres*².

Œuvres en séries

Peut-on admettre qu'un ensemble donné d'œuvres littéraires puisse former une série ? Pour toute une tradition critique, encore aujourd'hui prégnante, le rapprochement de ces termes a quelque chose d'incongru ou de sacrilège tant est forte la croyance au caractère unique et inimitable de l'œuvre véritable, née du cerveau et de la sensibilité d'un « créateur ». C'est pourquoi, la notion de série ne sera utilisée qu'à propos des œuvres qui ne relèvent pas de la « Littérature » et que leur caractère « industriel » et « commercial » autoriserait à situer dans le champ de la « paralittérature » ou dans celui que j'ai proposé d'appeler les « contre-littératures³ ».

Mais avant d'adopter un tel point de vue qui renvoie d'emblée à une conception très marquée idéologiquement de la littérature, il convient d'abord de se demander, dans une perspective essentiellement pratique, comment pourrait s'opérer un classement des œuvres, fondé sur l'emploi de la notion de série.

Sur ce plan, trois options principales peuvent être envisagées. On peut tout d'abord opérer ce classement en prenant comme critère distinctif l'éditeur ou la collection dans laquelle se trouvent publiés les titres regroupés : « Série noire », « L'Imaginaire », « Harlequin », « Fleuve Noir », « Le Masque », « Rouge et Or », « Bibliothèque Verte » ou « Continents noirs » traduisent chacune une volonté de réunir dans une même série des textes qui présentent des caractéristiques communes. À ce stade, on notera que l'effet de série réside dans la combinaison d'éléments thématiques et d'éléments qui relèvent du paratexte : le caractère « policier » du roman de Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*⁴, conduit l'éditeur à le publier dans la « Série noire » et l'insertion de ce roman dans cette collection conduit en retour le lecteur à considérer ce texte comme relevant du genre policier ; mais la publication de ce même titre, peu après, en « Folio » va produire un autre effet de série en situant l'ouvrage dans le cadre du rapport que la France des années 1980

entretient avec deux moments de son histoire : la période de l'Occupation et celle de la guerre d'Algérie, avec comme fil conducteur le personnage de Maurice Papon. Des remarques analogues pourraient être faites à propos de Ananda Devi ou de Abasse Ndione⁵. Et, de façon générale, on se souviendra du débat, déjà ancien, auquel donne lieu la création par tel ou tel éditeur de collections consacrées à la production africaine : « Monde noir poche » chez Hatier, « African Writers Series » chez Heinemann, « Continents noirs » chez Gallimard, etc. Ce problème se posant également avec les éditeurs spécialisés dans la publication de textes africains : Présence Africaine, CLE, NEA et, dans une certaine mesure, Karthala.

Un deuxième type de classement peut être envisagé si l'on se place cette fois, non du point de vue de l'éditeur, mais du point de vue de l'auteur qui, par un certain nombre de pratiques, peut apparaître comme tendant à réunir en série(s) un nombre donné d'œuvres. Ici, deux aspects doivent plus spécialement retenir l'attention. La mise en série des œuvres peut répondre tout d'abord à une volonté délibérée de l'auteur qui décide de réunir certaines de ses œuvres dans un ensemble. C'est le cas de Balzac, avec *La Comédie humaine*, de Zola, avec *Les Rougon-Macquart*, de Roger Martin du Gard, avec *Les Thibault*, de Romain Rolland, avec *Jean-Christophe*, de G. Duhamel, avec la *Chronique des Pasquier*. Et également de Mongo Beti, avec la trilogie formée par *Remember Ruben*, *Perpétue*, et *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*⁶, ainsi qu'avec les deux romans du cycle de Dzewatama⁷.

Dans d'autres cas, la mise en série, moins formellement revendiquée, demeurera présente cependant, lisible dans une sorte de répétition, d'une œuvre à l'autre, de mêmes constantes sur le plan thématique comme sur celui de l'écriture. C'est ce qu'on observera, par exemple, chez des écrivains comme Racine, Mauriac ou René Maran, dont les œuvres peuvent apparaître comme la reprise, tout au long d'une carrière littéraire, d'une même formule initiale, qui s'impose à eux de façon obsessionnelle.

Lorsqu'on adopte ce deuxième type de classement, on constate ainsi que le regroupement en série(s) des œuvres d'un même écrivain s'opère selon deux modalités différentes, puisque, dans le premier cas, c'est l'écrivain lui-même qui procède explicitement à cette mise en série, tandis que, dans le deuxième cas, l'opération se fonde plutôt sur la perception que le lecteur peut avoir de la production d'un écrivain et conserve donc une part d'arbitraire.

Un troisième grand type de classement et de regroupement éventuel des œuvres en série(s) apparaît enfin dans les pratiques de lecture auxquelles se livrent les diverses institutions (école, critique, recherche, édition) qui contribuent à la définition et à la diffusion de l'idée de « littérature » et, dans le cas qui nous intéresse plus particulièrement, de « littérature africaine ». Le souci constant d'ordonner une production multiforme et de distinguer au sein de celle-ci les œuvres qui relèvent de ce que l'on considère comme étant la « littérature » – et la « littérature africaine » – et les œuvres qui peuvent être écartées conduit à l'établissement de séries, à travers un double processus

d'inclusion et d'exclusion. À cet égard, on notera également que l'opposition entre « littérature » et « non littérature » ne fonctionne pas seulement à l'intérieur du champ littéraire occidental. On la retrouve également dans le champ littéraire africain, où tous les écrivains et tous les textes sont loin d'être dotés du même statut : Couchoro et Tutuola n'occupent pas la même position que Senghor ou Soyinka⁸.

Ainsi, une part importante de la production littéraire de l'Antiquité dont nous disposons aujourd'hui est la conséquence de choix anciens opérés par la tradition scolaire ou critique : les deux épopées attribuées à Homère, les sept tragédies d'Eschyle et les sept tragédies de Sophocle, etc. De même, les développements que l'histoire littéraire consacre à des courants ou des mouvements reposent sur la constitution de séries regroupant un nombre au total assez fermé d'écrivains et d'œuvres : *La Sorrellina*, un des épisodes des Thibault, *Tarendol* de Barjavel ou *Le récit du cirque... de la vallée des morts* de Alioum Fantouré ont peu de chance de figurer dans le corpus d'une étude sur le « nouveau roman », alors qu'il s'agit pourtant à l'évidence de textes qui sont à verser au dossier de la remise en question du genre romanesque.

Terminologie

L'examen des critères susceptibles d'être utilisés pour la mise en série d'un ensemble d'œuvres ou d'écrivains considérés comme ayant un dénominateur commun laisse déjà apparaître un partage du lexique en fonction de l'instance qui envisage le phénomène. Le terme de « série » apparaît davantage dans le discours des éditeurs, qui désignent ainsi un domaine particulier de leur production, et dans celui des critiques. On notera de plus que le terme tend à être appliqué à la « paralittérature » plus qu'à la « Littérature ».

Les écrivains et tous ceux qui contribuent à la consécration de l'œuvre littéraire ont à leur disposition un ensemble de termes que l'on peut essayer de classer. Ainsi, l'instance éditoriale, concurremment au terme de « série », peut utiliser des termes comme « collection » ou « anthologie ». L'instance auctoriale, de son côté, pourra utiliser des termes comme « recueil », « chronique », « cycle » (romanesque, théâtral, poétique) ou tout autre formule impliquant l'inclusion d'un nombre donné d'œuvres dans un ensemble, comme *Les Mémoires d'un homme de qualité* de l'abbé Prévost ou *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne. La critique reprend généralement les termes proposés par les auteurs, comme le montre l'emploi devenu classique de termes comme « œuvre » – au singulier ou au pluriel –, « cycle », « roman cyclique », « trilogie », « tétralogie », auxquels elle ajoutera des termes qui lui sont davantage propres comme « corpus », « genre », voire « système ».

On observe ainsi une certaine distribution des termes en fonction du type de discours tenu. Mais, à la différence de l'anglais, le français ne dispose pas des termes (et de l'opposition que l'on peut établir entre eux) correspondant respectivement à « serial » (une œuvre débitée en morceaux) et « series » (un nombre donné d'œuvres ayant chacune une autonomie mais qui ont un ou plusieurs points communs fondés sur les personnages, le genre, le type d'intrigue, etc.).

L'examen de la terminologie conduit, d'autre part, à une double interrogation sur la nature même d'une série et sur celle des éléments qui la constituent. Ainsi, on peut fort bien admettre que l'ensemble des textes produits par un écrivain forme une série. Mais rien n'empêche de penser qu'une œuvre particulière forme une série réunissant les différents chapitres d'un roman ou les différents poèmes d'un recueil. Mais rien n'empêche non plus de penser qu'un chapitre de roman ou un poème dans un recueil constitue une série.

De la sorte, la définition que l'on peut donner de la notion de série oscille entre deux extrêmes : l'infiniment grand et l'infiniment petit. D'un côté, l'ensemble des œuvres d'un écrivain, de celles de son époque, voire de toute la littérature depuis ses origines. De l'autre, le chapitre ou le poème et, à la limite, une phrase de ce chapitre ou un vers de ce poème puisqu'il réunit l'ensemble des éléments qui le constituent comme vers.

Analyser les œuvres littéraires à travers l'usage de la notion de série revient ainsi à poser la question fondamentale de l'unité de base ou de l'échantillon significatif qu'il convient de prendre en compte et dont la détermination dépend en définitive de l'objectif de recherche que l'on se propose de poursuivre. Et, selon les cas, la notion de série renverra de la sorte à une acception étroite ou, au contraire, à une acception totalement ouverte.

Rendement de la notion de série

Quelles que soient la définition que l'on donne de la notion de série et la dimension que l'on accorde à celle-ci, on constate qu'il est toujours possible d'analyser une production littéraire en se fondant sur l'emploi de cette catégorie. Mais, dès lors que ce choix est offert, il convient de se demander si ce type d'approche qui tend à insérer les textes dans une série apporte véritablement quelque chose de plus que la prise en compte d'une œuvre isolée ou, même, d'une partie de cette œuvre comme, par exemple, un chapitre dans un roman ou un poème dans un recueil.

L'appréhension des œuvres littéraires à travers l'emploi de la notion de série peut trouver tout d'abord une justification dans la démarche même qui semble caractériser le travail de l'écrivain. Celui-ci, en effet, produit et,

généralement, publie un ensemble d'œuvres qui se succèdent dans le temps et que la critique peut considérer comme formant une série, notamment lorsque les différentes œuvres sont conçues explicitement comme les éléments d'un cycle, poétique, romanesque ou théâtral.

Dans son principe le plus général, une telle perspective illustre donc une logique d'écriture extensive, qui, par définition, ne peut avoir de fin car la série est nécessairement ouverte. Mais cette démarche comporte aussi une bonne part d'illusion – partagée aussi bien par l'écrivain que par le critique –, dans la mesure où écrire, c'est toujours écrire la même chose. C'est ce que souligne Proust dans un passage de *Contre Sainte-Beuve*, à propos de Nerval et Baudelaire :

Il n'y a nullement solution de continuité entre Gérard poète et l'auteur de *Sylvie*. [...] Ses vers et ses nouvelles ne sont (comme les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire et *Les Fleurs du mal*, par exemple) que des tentatives différentes pour exprimer la même chose⁹.

On voit donc le paradoxe auquel se trouve dès lors confronté le critique : s'il est logique de considérer l'ensemble des œuvres d'un même écrivain comme formant une série puisque chacune de celles-ci ne serait qu'un nouveau livre sur un même sujet, il est non moins logique de penser que l'examen d'une seule œuvre dispense de la nécessité de connaître l'ensemble de la série. Et, du coup, nous saisissons l'antinomie qui semble exister entre les notions de série et de répétition.

La répétition d'une même formule ne suffit pas à former une série. Pour exister, celle-ci doit être constituée d'éléments qui ont des traits communs sans être pour autant identiques. Par ailleurs, une série ne peut être fermée sur elle-même car elle est toujours susceptible, comme une collection, d'accueillir de nouveaux titres. Le risque de la répétition et l'impossibilité d'assigner une limite à la série constituent ainsi une menace incessante pour l'œuvre littéraire, dans la mesure où ces deux caractères viennent s'opposer à la constitution et à la structuration du sens.

Ce problème est au cœur de la réflexion de Mallarmé, préoccupé tout au long de sa vie, non de faire une œuvre, mais le « livre », terme qui dans son esprit renvoie à la fois à l'objectif individuel de l'écrivain cherchant à donner à sa vision du monde le degré maximum de cohérence et au but ultime de la littérature dont on peut penser que toutes les réalisations particulières convergent vers une même fin : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre¹⁰ ». Cette formule qui apparaît dans *Le Livre, instrument spirituel* (1895) avait été au préalable explicitée par le poète dans son *Autobiographie* adressée à Verlaine en 1885. Opposant le caractère éclaté de l'œuvre publiée jusqu'alors à l'idéal poursuivi, Mallarmé soulignait :

J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un

livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations du hasard fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode¹¹.

« Explication orphique de la terre », « jeu littéraire », « rythme [...] impersonnel et vivant » : le « Livre » tel que le conçoit Mallarmé est moins une description du monde, un récit de sa genèse, qu'une image analogique du monde, appréhendé dans sa structure. La littérature ne cherche donc pas à rivaliser avec le réel, selon un mode qui serait démiurgique :

Les choses existent, déclare Mallarmé à Jules Huret en 1891, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres¹².

Cette conception conduit Mallarmé à distinguer nettement deux usages de la parole : l'un « brut ou immédiat », visant la communication et marqué par son caractère narratif ; l'autre, « essentiel » et privilégiant l'aspect spatial du texte :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains¹³.

Ce « double état de la parole » se traduit dans l'opposition que Mallarmé établit, notamment dans son essai *Le Livre, instrument spirituel*, entre le journal et le livre. Cette opposition recoupe, bien sûr, la distinction qui sera tracée plus tard par la linguistique entre syntagme et paradigme. Mais Mallarmé va lui donner une tonalité particulière en montrant que le journal, bien qu'il use comme le livre de l'imprimerie, diffère fondamentalement de celui-ci puisqu'il ne permet pas la mise en œuvre de cette organisation spatiale qui, pour le poète, caractérise le Livre et en constitue le sens :

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. [...] Ne juger, en conséquence, ces propos industriels ou ayant trait à une matérialité : la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement le poète sur la place de ce vers, dans le sonnet qui s'inscrit pour l'esprit ou sur espace pur. À mon tour, je méconnaissais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation la sienne ou quant à l'œuvre¹⁴.

Ainsi, c'est à travers l'élaboration du Livre que l'écriture pourra constituer ce sens qui permettra l'« explication orphique de la terre » et non dans l'établissement d'une série dont le journal représente pour Mallarmé l'exemple dont il faut s'écarter. L'opposition que ce dernier souligne entre le

journal et le livre recoupe en définitive celle que l'on peut établir entre la prose et la poésie. Apollinaire, un peu plus tard, s'en souviendra, dans un passage de *Zone*, le poème qui sert d'ouverture à *Alcools* (1912) :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits de grands hommes et mille titres divers¹⁵.

L'écriture oscille ainsi entre deux postulats : d'un côté, la prose, associée au narratif et située dans la durée, puisqu'on peut la débiter en « livraisons » ; de l'autre, la poésie qui apparaît d'abord comme un art de l'espace¹⁶. À ce titre, seule cette dernière semble capable de produire ce sens dont la prose se trouve privée en raison de son insertion dans la durée – et la répétition – et qui ne peut être établi que par un acte de clôture et de structuration. C'est aussi cette perspective que développe Pasolini lorsqu'il oppose le « cinéma » et le « film » :

Le cinéma [...] est en substance un plan-séquence infini, comme l'est précisément la réalité pour nos yeux et pour nos oreilles, pendant tout le temps où nous sommes en mesure de voir et d'entendre. [...] Mais à partir du moment où intervient le montage, c'est-à-dire quand on passe du cinéma au film (qui sont deux choses tout à fait différentes, comme la « langue » est différente de la « parole »), le présent se transforme en passé¹⁷.

Cette transformation n'est possible qu'au prix de la disparition de toutes les potentialités qui sont le caractère de l'être vivant et c'est pourquoi la production du sens doit nécessairement être définie et vécue comme une acceptation de la mort :

Mourir est donc absolument nécessaire, *parce que, tant que nous sommes en vie, nous manquons de sens*, et le langage de notre vie (par lequel nous nous exprimons, et auquel nous attachons la plus grande importance) est intraduisible : un chaos de possibilités, une recherche de relations et de significations sans solution de continuité. *La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie* : elle en choisit les moments les plus significatifs (qui ne peuvent être modifiés par d'autres moments possibles, antagonistes ou incohérents) et les met bout à bout, faisant de notre présent, infini, instable et incertain, et donc linguistiquement non descriptible, un passé clair, stable, sûr et donc linguistiquement bien descriptible¹⁸.

Lire ou connaître ?

Envisager les œuvres littéraires comme formant une série répond sans doute à une exigence, scientifiquement fondée dans son principe, d'intégrer dans une catégorie préalablement définie le maximum de faits. Mais, comme le montrent Mallarmé ou Pasolini, parce qu'elle n'a pas de fin, la mise en série

rend, sinon impossible, du moins toujours inachevée, la constitution du sens que l'écrivain ou le lecteur cherche à assigner à la série. En revanche, l'œuvre – le Livre –, en raison même de la clôture et de la structure qui la caractérisent, semble seule être détentrice et productrice de ce sens.

Dans ces conditions, le lecteur et le critique se trouvent contraints de choisir entre deux attitudes : entrer dans la logique de la série et s'immerger dans la durée qui lui est inhérente, adoptant ainsi un comportement bovaryste, qui, inlassablement, appelle la lecture d'un autre livre ; ou, au contraire, se limiter à une œuvre unique, que l'on s'efforcera de considérer comme un système et cela, quelle que soit sa longueur.

Il s'agit là, bien sûr, de deux attitudes extrêmes, de deux pôles opposés, mais entre lesquels, en réalité, la pratique du lecteur ou du critique ne cesse d'osciller : d'un côté, une conception extensive de la lecture, visant à une connaissance exhaustive, mais qui ne peut jamais être réalisée ; de l'autre, une conception intensive, centrée sur un nombre réduit de textes, voire sur un texte unique, comme, par exemple, les poèmes homériques chez les anciens Grecs. Il est difficile d'échapper à ce dilemme, et cela d'autant plus que chacune de ces deux postulacions comporte un profit spécifique : plaisir de se laisser aller à une lecture sans fin, dans un cas ; recherche d'une jouissance intellectuelle provoquée par la compréhension systématique de l'œuvre, dans l'autre.

Il convient cependant de l'avoir toujours présent à l'esprit, car l'incertitude à laquelle il renvoie nous rappelle que l'acte critique dont la fonction est de décrire et d'interpréter une œuvre littéraire n'a pas nécessairement l'évidence qu'on lui prête habituellement. En particulier, la nature même de l'objet sur lequel s'exerce la critique et, par là même, le type de regard que l'on peut y appliquer posent d'emblée problème. En effet, qu'est-ce qu'une œuvre ? Où commence-t-elle et où finit-elle ? Quelle est l'unité minima ou maxima qu'il faut prendre en compte pour que ce travail critique soit pertinent ?

Le choix d'une démarche privilégiant l'extensif à travers l'emploi de la catégorie de la série ne conduira pas aux mêmes résultats qu'une démarche centrée sur un texte unique ou un ensemble de textes considéré comme une seule œuvre et formant une « œuvre-texte », comme le montre Jean Rohou à propos de Racine¹⁹. Mais elle ne sera pas pour autant dépourvue d'intérêt critique, puisqu'elle contribuera à montrer que le propre du sens dont la série est détentrice est d'être justement inachevé et incomplet.

Intégrer les œuvres dans une série ou, au contraire, privilégier l'analyse d'une œuvre unique, du Livre, pour tenter d'en faire apparaître la structure et le fonctionnement, ne constitue pas seulement un choix entre deux options critiques. L'alternative ainsi formulée résume aussi et de façon plus générale tout le problème du sens et de sa production. En effet, celle-ci ne peut s'opérer qu'au prix de l'établissement de limites et d'une structuration sans lesquelles l'œuvre n'existerait pas mais qui, par là même, enferment le texte dans une clôture qui risque d'en figer le sens. La logique impliquée par la mise en série

des œuvres recule au contraire à l'infini le moment où pourrait s'opérer cette clôture et traduit un refus du sens au profit de la vie – voire d'un vitalisme –, définie essentiellement à travers les potentialités qui la caractérisent. Un tel choix ne peut être que dramatique puisqu'il s'agit en définitive d'un choix entre la vie et la mort : « être immortels et inexprimés ou s'exprimer et mourir²⁰ ».

1 Université de Cergy-Pontoise.

2 Ricard, Alain, *Livre et communication au Nigeria*, Paris, Présence Africaine, 1975, 136 p. ; *Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, Présence Africaine, 1987, 228 p. ; et *Littératures africaines : des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions/Karthala, 1995, 304 p.

3 Voir Mouralis, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, coll. « Le sociologue », 1975, 206 p.

4 Daeninckx, Didier, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1983, 215 p. et Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 215 p.

5 Après avoir publié quatre ouvrages chez Gallimard dans la collection « Continents noirs » (Pagli, 2001 ; *Soupir*, 2002 ; *Le Long désir*, 2003 ; et *La Vie de Joséphin le Fou*, 2003), Ananda Devi passe dans la collection blanche avec *Ève de ses décombres* (2006) et *Indian Tango* (2007). Le cas de Abasse Ndione est également très intéressant. Son roman, *La Vie en spirale*, paraît aux NEA en 1984, dans la collection habituelle réservée aux romans. Quelques années plus tard, en 1998, une deuxième édition paraît chez Gallimard, dans la collection « Série noire ». Cette version est considérablement augmentée par rapport à la première : 362 pages contre 176. En 2000, Abasse Ndione publie, toujours chez Gallimard, un nouveau texte : *Ramata*. Ce roman paraît dans une collection intitulée « La noire », sans qu'on puisse savoir si cete formule renvoie au monde du roman policier ou au monde africain.

6 Beti, Mongo, *Remember Ruben*, Paris, UGE, coll. « 10-18 », Paris, 1974, 317 p., *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet/Chastel, 1974, 303 p., *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle* (Remember Ruben 2), Paris, Éditions des Peuples noirs, 1979, 320 p.

7 Beti, Mongo, *Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama*, Paris, Buchet/ Chastel, 1983, 199 p. et *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama*, Paris, Buchet/Chastel, 1984, 239 p.

8 Sur cette question du statut des textes et des processus de leur consécration, voir Ricard, *Livre et communication au Nigeria*, op. cit., chapitre III, « Les créateurs sauvages », p. 67-95, et chapitre IV, « Mandarins ou interprètes », p. 97-116. Pour une première analyse de la « littérature d'Onitsha », on se reportera à l'anthologie établie par E.N. Obiechina, *Onitsha Market Literature*, Londres, Ibadan, Nairobi, Heinemann, coll. « African Writers Series », 1972, VIII-182 p. L'ouvrage comporte une introduction substantielle (p. 3-30).

9 Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 234.

10 Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 378.

11 *Ibid.*, p. 662-663.

12 *Ibid.*, p. 871. « Saisir les rapports » : la formule de Mallarmé pourrait être rapprochée des développements que Soyinka consacre au rapport que l'homme entretient avec le monde : celui-ci est toujours une donnée qu'il faut interpréter. Voir notamment Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 148-149. Sur la dimension philosophique de cette attitude, voir Mouralis, Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, p. 199-206.

13 *Ibid.*, p. 368.

14 *Ibid.*, p. 380.

15 Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 39.

16 Cette opposition entre poésie et prose développée par Mallarmé et Apollinaire pourrait être rapprochée de celle que l'anthropologie a pu établir entre texte oral et texte écrit, mais avec une particularité notable, puisque, dans ce cas, c'est le texte oral, souvent associé à la poésie, qui illustre la dimension syntagmatique et le texte écrit, souvent associé à la prose, qui illustre la dimension paradigmatique. Ce caractère conféré à la prose a été un élément essentiel pour tous ceux qui estiment, à la suite de Paulin Hountondji, que la philosophie ne peut exister que sous une forme écrite. Pour un état détaillé de cette question, voir Mamoussé Diagne, *De la philosophie et des philosophes en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2006, notamment le chapitre II, « Oralité et philosophie », p. 29-65.

17 Pasolini, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, traduit de l'italien par A. R. Pullberg, préface de M.-A. Macciocchi, Paris, Payot, 1976, p. 91.

18 *Ibid.*, p. 92.

19 Rohou, Jean, « Racine : une seule œuvre en onze étapes », *Revue des Sciences Humaines*, n° 215, 3^e trimestre 1989, p. 31-51.

20 Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 98.

Symbolique des animaux et des objets chez Alexis Kagame, écrivain du Rwanda

Anthère NZABATSINDA¹

Résumé : Si l'on tient compte de l'évolution des recherches sur l'Afrique et que l'on envisage un rapprochement entre l'anthropologie et les études littéraires, le travail de l'écrivain du Rwanda, l'abbé Alexis Kagame, montre avec pertinence la perspective à la fois philologique et territoriale de son œuvre. Et c'est un sens similaire qu'Alain Ricard a souligné dans son étude consacrée au processus de passage « des langues aux livres ». Notre contribution au présent volume d'hommage pour l'africaniste Alain Ricard voudrait donner quelques exemples du travail d'Alexis Kagame, écrivain de la tradition africaine, artisan philologue, entre autres, de la langue et de la littérature poétique du territoire culturel, anthropologique et littéraire du Rwanda.

Alain Ricard a beaucoup œuvré à porter à la connaissance du monde le fait que les sociétés africaines, habituellement connues pour être orales, ont aussi produit des littératures écrites. Les littératures africaines orales, originellement produites en langues africaines telles que le sosotho, le haoussa, le gikuyu, le kinyarwanda, etc., ont été ensuite transposées à l'écrit souvent avec des adaptations d'ordre complexe : lexical, formel et esthétique. Les œuvres ainsi transcrites, quand elles n'étaient pas issues de récits repris tels quels en langues de leur production initiale, ont été traduites en langues européennes, soit par les écrivains d'origine, soit par des traducteurs en seconde instance. De tels processus de transposition ou de passage d'une forme à une autre, d'un support esthétique à un autre, et ultimement d'une œuvre à l'autre, sont le fruit d'écrivains qu'Alain Ricard caractérise de « passeurs ». Certains de ces passeurs, en Afrique, comme dans le cas de l'écrivain du Rwanda, l'abbé Alexis Kagame, sont dits tels en raison de leur écriture en deux langues : la leur et une autre, de statut véhiculaire, d'origine européenne. C'est dans cette perspective que le travail de passeur de langue pour Alexis Kagame aura consisté à écrire dans la langue du Rwanda, le kinyarwanda, et dans la langue

française.

« La notion de passeur de langue, dit Alain Ricard, est inséparable du concept de conscience linguistique » :

Si des écrivains dont il sera question ici sont des passeurs, c'est justement parce que, en général, dans la première moitié du siècle, ils font le lien entre un univers où l'éducation étrangère n'existait pas, ou ne touchait qu'une frange très réduite de la population, et un monde où elle a commencé à se répandre. Ils n'ont jamais fait comme s'ils étaient nés en Europe et leur adhésion à l'écriture en langues européennes a toujours été problématique².

Pour ce qui touche à la langue, comme cela est manifeste dans les productions écrites bilingues d'Alexis Kagame, chacune des deux langues est spéciale en regard de l'état ordinaire des langues originales, le kinyarwanda d'une part et le français de l'autre. À cet égard, le travail d'Alexis Kagame sur la langue, l'esthétique et les formes de répertoire rwandais, atteste d'une conscience linguistique qui cherche constamment à établir un dialogue entre les langues et à effectuer la traversée ou le passage entre les formes de l'oral et celles de l'écrit. Il s'agit d'un travail qui implique donc la conception d'un ensemble de stratégies et de négociations qu'exige le passage d'une langue et d'une culture à d'autres langues et cultures. C'est dans cette perspective qu'Alexis Kagame aura été sans conteste « passeur de langue », au sens où l'entend Alain Ricard lorsqu'il évoque le passage « des langues aux livres ». La transcription des récits de tradition rwandaise témoigne d'une conscience linguistique, et de fait philologique, mais dévoile en même temps la volonté de l'abbé Alexis Kagame d'inclure une dimension idéologique à son œuvre : celle de constituer une littérature nationale, voire nationaliste. La prise de position de l'écrivain, délibérément assumée, d'écrire dans sa langue maternelle allait avec le choix avoué de privilégier sa propre langue par rapport aux langues européennes. Toutefois, Alexis Kagame est également un passeur au sens où il traverse ou transgresse les normes, notamment celles qui régissent le code secret de certains morceaux de la poésie dynastique, et la langue ésotérique de la poésie rwandaise qui en général se construit sur une proportion considérable de figures et de notions hermétiques aux non initiés. Le travail d'Alexis Kagame aura donc consisté à passer de la langue orale à l'écrit du livre, essentiellement dans le but de pérenniser ces productions de la littérature rwandaise et les transmettre non seulement au Rwanda, mais aussi au-delà des frontières linguistiques de ce territoire, pour autant que la traduction en ferait le relais.

Alexis Kagame (1912-1981), homme d'Église (prêtre catholique de 1941 à sa mort), docteur en philosophie, a été un humaniste éclectique et un écrivain prolifique : ses œuvres théoriques ont traité notamment de philosophie, linguistique, poésie, religion, littérature orale et d'ethnologie. Sa production littéraire en langue nationale, le kinyarwanda, est composée d'œuvres poétiques, d'une part, conçues par sa propre imagination ou, d'autre part, colligées des conteurs de la tradition orale rwandaise et transcrites ensuite,

parfois avec adaptation de la langue ésotérique d'origine. Il a en outre effectué la traduction en langue française ou langue « d'expression française » de certaines de ses œuvres. Il a orienté sa vie, pensé et réalisé son œuvre dans une perspective qui visait à identifier, cultiver, promouvoir, protéger et illustrer une littérature conçue comme nationale, comme mentionné plus haut.

Quoique tenu dans les bonnes grâces des différents régimes politiques, l'abbé Alexis Kagame disait ne s'astreindre qu'à l'idée de la nation à servir, par-delà les régimes politiques. C'est en 1945 qu'Alexis Kagame reçut du roi Rudahigwa l'autorisation de transcrire des récits spéciaux secrets relatifs à la dynastie et contenant ce qui s'appelait « le code ésotérique ». Ces textes indiquaient le processus devant régenter les successions au trône. Dans la perspective du passage des langues aux livres, il est particulièrement intéressant de noter, en ce qui concerne l'écriture en français chez Alexis Kagame, que cette langue a dû obligatoirement servir à la transcription des textes du « code ésotérique », car cela constituait une des conditions auxquelles était assujettie l'investiture de transcrire le secret de la dynastie. Le passage à la forme écrite de ces récits recueillis de la dictée des poètes dynastiques appelés *abiru* (bardes) devait se faire en une langue autre que le kinyarwanda, en l'occurrence le français. L'écrivain donne les précisions suivantes à ce sujet :

Mais nous dûmes, hélas, nous soumettre préalablement aux conditions formulées par les *Biru* ! Le Roi donna sa parole d'honneur, garantissant la fidélité qu'on mettrait à observer scrupuleusement ces conditions. Sans quoi, la porte se refermerait sur le « Secret ». Ces conditions se réduisent aux points suivants : 1) Que le texte du code ne serait jamais publié dans la langue du Rwanda, du vivant des *Biru* actuels ; 2) Que l'on ne ferait jamais une traduction en une langue étrangère à la portée des indigènes du Rwanda ; 3) Il serait permis cependant de publier une étude qui pût en donner une idée générale, sans entrer dans les détails particuliers. Dans ce cas, il serait même permis de citer l'un ou l'autre des passages les plus typiques ; à condition cependant qu'on ne préciserait pas à qui ou à quoi la formule s'adresse. En tous les cas, aucun mot kinyarwanda ne pourrait y figurer, la terminologie technique devant rester absolument secrète...³ ».

À part le travail de traduction ainsi impliqué, l'écrivain rwandais Alexis Kagame aura en outre été novateur dans le dévoilement du patrimoine ésotérique, et c'est grâce à la langue française et au passage vers le livre que cette quasi-transgression aura été possible.

L'auto-traduction, telle que l'effectue Alexis Kagame avec certaines de ses œuvres, peut apparemment représenter une solution sérieuse quoique non définitive, car certains genres et textes maintiennent un potentiel d'impossibilité de traduction. Les compositions poétiques de Kagame ne manquent pas de souligner ce type de difficulté. C'est donc ainsi que l'auteur a souvent tenu à faire cette mise en garde par rapport aux auto-traductions qu'il a tenté de faire de ses propres textes : « J'aurais bien voulu mieux faire apprécier ces compositions », écrit-il de sa traduction de poèmes dits pastoraux, « mais je me suis trouvé devant une grosse difficulté : la structure

des langues européennes est par trop éloignée de celle de nos langues Bantu [sic]. De là il se fait que les meilleurs passages de nos poésies deviennent presque intraduisibles⁴ ».

Poésie humoristique : plaisanterie et dérision

En hommage à Alain Ricard, ci-après nous proposons la traduction – inédite – de certains des poèmes qu’Alexis Kagame a transcrits sous la dictée de poètes traditionnels rwandais. Ces poèmes, publiés dans le recueil intitulé *Iyo wiliwe nta rungu* (« Où tu as passé la journée, point d’ennui⁵ »), ont été composés selon le modèle des récits appelés « de parenté à plaisanterie » de type, en kinyarwanda, *ubuse*. D’après l’auteur, ces poèmes étaient chargés de servir de modèle de cette sorte de relation et allaient accoutumer les dignitaires – et le Roi – à accepter la ritualisation de la dérision.

La notion dite *ubuse* ou plus précisément *gutera ubuse*, c’est-à-dire « lancer la plaisanterie », est une modalité particulière de narration des histoires qui, à l’intérieur d’un même groupe social, généralement clanique, se moquent sur un ton humoristique ou railleur de certains aspects de la vie des membres de ce groupe. Si le rire peut être considéré comme le fondement de tels récits, il en est réellement une manière de prétexte devant atténuer le côté correcteur ou accusateur chargé de dénoncer une certaine hypocrisie ou tare sociale. Le but d’une telle pratique est essentiellement d’avancer des leçons à travers le rire et l’amusement à travers les mots. La fonction du rire associée à ce genre de plaisanterie peut être assimilée aux effets de raillerie, certes, mais aussi de taquinerie, sarcasme et persiflage. Il s’agit d’une sorte de plaisanterie qui se distingue en particulier de l’injure, de la calomnie, du dénigrement et de la menace. Le sens en est clair pour tous les auditeurs. Cet humour, où dominent ton ironique et propos badins et enjoués, parvient à ses finalités parce qu’il fonctionne à l’intérieur d’un même groupe social formé selon la naissance, la classe, le clan. Alexis Kagame a publié les poèmes de ce recueil de *Iyo wiliwe nta rungu* en prélude à son autre fameux poème humoristique intitulé *Indyohesha-birayi* (« Le Relève-goût des pommes de terre⁶ »), avec la finalité, précise-t-il, d’ôter « toute inquiétude aux personnes qui liraient ensuite *Indyohesha-birayi* ou en entendraient parler. L’idée était alors qu’une fois entraîné ou familiarisé avec le modèle du poème humoristique de la nature de la « plaisanterie inter-clanique » ou de « cousinage », le public ne s’en offusquerait plus désormais.

La plupart des poèmes du recueil *Iyo wiliwe nta rungu* ont été colligés auprès de poètes (orateurs) tels Bizuru, Ndangamira, Senkabura, et Nyecura, qui les ont déclamés ou chantés. Il s’agit là de poèmes novateurs quant à leur forme et la thématique développée, car ils chantent les objets et animaux qui

ne sont pas la fameuse vache tant glorifiée au Rwanda. Le loup, la chèvre, le rat, les haricots, les courges, le gouvernement, l'église, l'argent, les moyens de transport de type européen (le vélo, la voiture, l'avion), les vêtements de type européen, entre autres, sont en l'occurrence célébrés en faisant fi du mépris dans lequel certains de ces éléments étaient tenus auparavant. De même, les éloges consacrés au personnage du pauvre et ses accoutrements constituaient une innovation dans la poésie réputée « officialisée » au Rwanda. Comme les exemples que nous offrons plus loin le montrent, outre les animaux, les objets et les choses ordinaires du monde matériel prenaient alors une place de représentation symbolique d'une manière inconcevable auparavant. Il en est de même pour certains sujets aussi anodins que celui du sommeil : Alexis Kagame insinuait par là une certaine idée de démocratie où les êtres sont traités de manière effectivement égale, malgré les classes sociales distinctes. Soulignons, enfin, que les langues sont également matière à exaltation en tant qu'objets nouveaux devant faciliter la communication au Rwanda : ainsi le swahili et l'anglais. L'innovation la plus considérable qu'Alexis Kagame réalisera dans ces poèmes sera le traitement à un degré poussé des tabous alimentaires et du mysticisme entretenu par la classe seigneuriale du Rwanda. Pour les gens de cette classe, la nourriture en tant que telle était en soi un objet tabou dont on ne parlait guère, et le fait de manger était généralement entouré de la plus stricte discrétion⁷. L'écrivain fera la démystification de ce tabou alimentaire dans son poème ultérieur, *Indyohesha-birayi*.

Compositions amusantes de poètes dynastiques
(*Uturingshyo tw'abasizi*⁸, textes dictés par Nyecura,
fil de Byagasani)

Le Chien

Voici le gros chiot, toi qui es déjà prêt à l'attaque,
Qu'on prépare pour toi des chats sauvages,
Afin de t'entraîner à être le meilleur à la chasse des blaireaux !
Quand tu poursuis les antilopes, tu ne dédaignes pas les putois.
Là où tu excelles, toi, le chien méchant,
C'est que tu sais aussi te faufiler dans les tanières souterraines !

La Chèvre

J'ai logé chez quelqu'un, de mon clan *umusinga* ;
Ce type qui, telle une jeune mariée craignant de partir en ridicule,
Me restaura avec une jeune chèvre et me donna une autre à élever ;
« Je te remercie plutôt pour ce cadeau », me suis-je exclamé !
Elle a une tache noire sur le dos
Et une marque blanche sur la queue.
C'est une bête courte,
Elle ne nécessite pas qu'on allume un feu là où elle se couche.
Et quand elle tente de se glisser vers l'âtre,

On l'attache par le cou.
Elle est insociable et les mouches sur elle ne la dérangent guère ;
Ce qui est interdit en elle, c'est que les adultes ne boivent pas son lait !
Le bouc, qui est fort estimé au *Bugoyi*⁹,
Ne peut être offert à un seigneur pour acheter des faveurs,
Son poids léger en fait une demi-valeur !

Le Sommeil

Le sommeil est muet et il lui faut une couchette ;
Lorsqu'il t'empêche de quitter ton domicile,
Les lève-tôt gagnent quelque chose de plus que toi !
La nuit est infidèle et elle est comme une véritable bataille :
Dans son étreinte, elle te rend complètement inconscient,
C'est alors qu'attaque la hyène et s'emmène le sorcier empoisonneur !

Le Tabac

Avec le tabac du *Nduga*¹⁰, on est toujours malmené :
Tu le cultives, et il t'attire des inimitiés,
Tu t'abstiens de sa culture, et il te coûte cher !

Les Patates douces

L'espèce nommée « je fais lever les serfs pour me cultiver »
Est réputée pour son bon goût quand elle est rôtie dans la braise !
On la cultive dans un champ fraîchement défriché,
Elle mûrit en abondance
Une petite superficie emplit des paniers ;
Elle sort de terre couverte de boue,
Elle apaise la faim des enfants,
Et permet aux mères de se reposer de préparer la pâte !

La Pauvreté

Pourquoi m'en veux-tu, peau de bête qui me sert de vêtement ?
Pour commencer, nous étions ensemble dans la richesse,
Et dans la pauvreté, de mon mieux je t'ai raccommodée !
Quémander auprès d'aussi pauvre que soi,
C'est comme passer par une entrée dérobée en ignorant la principale !
La bière dite « mauvaise habitude de détester les siens »,
Au lieu d'aller la quémander, je me tiendrai loin d'elle !

Dans le poème d'*Indyohesha-birayi*, Alexis Kagame consacrera ses éloges au cochon et à la viande de porc. Cette production relève de la même poésie de plaisanterie et s'inscrit dans le prolongement des poèmes de *Iyo wiliwe*, avec la différence fondamentale que cette fois-là le poème sur le porc et la pomme de terre résultait d'une composition personnelle d'Alexis Kagame, alors que dans *Iyo wiliwe* la plupart des poèmes du recueil avaient été recueillis auprès de différents conteurs traditionnels du Rwanda.

Nous dirons en conclusion qu'Alexis Kagame a été fort habile de recourir aux animaux et aux objets dans la représentation des habitudes et

changements de la culture du Rwanda. L'optique de l'humour associé à la nourriture et aux repas et banquets a été une technique efficace, tant il est vrai que depuis les temps anciens, le rire sert à corriger bien des tares sociales ; et le premier rire du monde est associé au « banquet de dieux », comme l'a rappelé Jean Nohain dans son traité sur l'histoire du rire à travers le monde :

Le premier rire du monde est le rire « homérique », un rire âgé de près de trois mille ans. Et ce rire des dieux de l'Olympe était dû (la formule est de Darwin lui-même) à *l'exubérance de leur joie à la suite de leur banquet quotidien*. [...] Le banquet des dieux. On n'ose pas dire qu'on voit le repas d'ici : Zeus, qui a posé sa foudre pour déjeuner tranquillement. Assise à côté de lui, Héra, son épouse aux « yeux de bœuf » et aux bras blancs... Et autour d'eux, de bonne humeur et devisant, toute la famille avec ses petites et grandes histoires personnelles et prête, comme dit Homère, à éclater à tout propos d'un rire immense de tonnerre¹.

Le poème d'*Indyohesha-birayi* d'Alexis Kagame présente le porc (dont la sauce « relève » le goût des pommes de terre ou leur ajoute un bon goût) comme le roi de tous les aliments et il est chanté en conséquence. Autour du banquet se retrouvent le Roi du Rwanda et les notables. Du point de vue esthétique, la stratégie du texte qui consiste à établir des similitudes entre le monarque et le cochon renforce la plaisanterie que veut véhiculer ce poème, d'un côté, sur le plan de la forme spécifique aux poèmes traditionnels rwandais et, de l'autre côté, sur celui de la thématique développée dans les éloges. Le cochon est assimilé à une vache noble avec les attributs de vaillance, d'impétuosité et de valeur. D'où les effets parodiques, car si par transmutation le roi et la vache ont un rapport d'équivalence et que maintenant le porc égale la vache, il est équivalent au roi. Comme récit, le texte semble néanmoins comporter un autre niveau de difficulté importante qui l'empêche d'être classé aisément dans les récits typiques de la littérature rwandaise et de ce fait le rend encore plus intéressant et plus amusant : en effet, il mélange la fiction à la réalité, le monde humain à l'animalier, la poésie rwandaise de type dynastique à celle du genre dit pastoral comme aussi à celle du répertoire panégyrique ou guerrier. Ce mélange contribue à constituer la richesse de ce poème qui, en définitive, forme un récit complexe, différent et original. Le fait d'associer le roi du Rwanda à la viande de porc n'est pas le moindre des paradoxes, car non seulement le manger du monarque est d'habitude entouré de la plus grande discrétion, mais même son regard ne peut être porté sur un animal aussi impur que le cochon. Il y a donc là renforcement de la fonction de plaisanterie.

1 Vanderbilt University.

2 Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions, Karthala, 1995, p. 151.

3 Kagame, Alexis, « Le code ésotérique de la dynastie du Rwanda », *Zaire : Revue Congolaise / Congoleesch Tijdschrift*, Bruxelles, vol. 1, n° 4, avril 1947, p. 364.

4 Kagame, Alexis, « La poésie pastorale au Rwanda », *Zaire : Revue Congolaise /*

Congoleesch Tijdschrift, Bruxelles, juin 1947, p. 800.

5 Kagame, Alexis, *Iyo wiliwe nta rungu* (« Où tu as passé la journée point d'ennui »), Kabgayi, Éditions Royales, 1949, 232 p.

6 Kagame, Alexis, *Indyohesha-birayi* (« Le Relève-goût des pommes de terre »), Kabgayi, Éditions Royales, 1949, 60 p.

7 « À la Cour et chez les grands propriétaires de troupeaux, chefs et autres, les veillées prolongées presque chaque nuit ne se comprendraient guère sans séance de “hauts faits”, avec déclamation d’odes guerrières, autour d’amphores d’hydromel d’honneur, auquel vient goûter chaque participant, son discours terminé. Les banquets proprement dits – avec mets – sont, comme on le sait, inconnus de la coutume du Ruanda. Les hommes “comme il faut” mangent à huis clos, en présence de quelques domestiques investis de la confiance de leur maître. Toute la terminologie culinaire ayant trait à l’article “aliments” doit être soigneusement évitée en société. On prétendrait même que les vrais *Batutsi* – Hamites – ne mangent pas, mais vivent seulement de lait et de boissons fermentées ! Aussi le comble de l’élégance de race consiste-t-il en une taille de guêpe, en traits émaciés et autres critères analogues » [Kagame, Alexis, *La Divine pastorale* (traduction française, par l’auteur, de la première veillée d’une épopée écrite en langue ruandaïse : *Umulirimbyi wa Nyilibiremwa ou le chantre du Maître de la création*), préface de Pierre Charles, présentation par J.-M. Jadot, dix linos d’Ant. de Vinck, Bruxelles, Éditions du Marais, 1952, p. 87, note 43].

8 Par rapport aux genres de la poésie rwandaïse, les poètes dynastiques sont dits *abasizi* (pluriel de *umusizi*) ou, littéralement, « dépasseurs » : spécialistes de figures énigmatiques. Les poètes du genre guerrier (lyrique) sont, quant à eux, appelés *abahimbyi* (pluriel de *umuhimbyi*) ou « inventeurs » en raison de la fabulation propre à leurs récits épiques où domine l’hyperbole. Les poèmes que nous traduisons ici semblent être, croyons-nous, des cas de parodie avec fonction de dérision.

9 Territoire du Nord-Ouest du Rwanda, dans la région de Gisenyi, fameux pour son tabac de qualité. Nous rappelons l’importance du tabac dans les valeurs traditionnelles des Rwandais, surtout nobles : ceux-ci étaient réputés ne vivre que de bière et de tabac. En effet, comme nous l’avons indiqué plus haut, la consommation de toute nourriture n’était faite que dans le plus grand secret, alors que le tabac et la boisson étaient souvent consommés en public. Les gens de classes moins élevées consommaient la nourriture, y compris la viande de chèvre (ici, le bouc). La bière et le tabac passaient, en revanche, pour ce qui faisait vivre les nobles. La qualité et les variétés du tabac cultivé dans les régions du Bugoyi et du Nduga (voir le poème sur le tabac) étaient fort estimés.

10 Région du Rwanda (voir la note précédente).

11 Nohain, Jean, *Histoire du rire à travers le monde*, Paris, Hachette, coll. « À travers le monde », 1965, p. 81.

Des langues... à la presse : analyse des quotidiens du Bénin

Nataša RASCHI¹

Résumé : Maintes questions surgissent de l'analyse de la langue française dans la presse des pays francophones, en particulier de l'Afrique subsaharienne. Il s'agit alors d'étudier la portée de cette langue seconde pour en saisir l'évolution dans des contextes où elle se trouve en coexistence avec des langues ethniques aux aspects multiples et variés. Nous analysons ici les articles des quotidiens béninois en ce qui concerne tant le lexique que la morpho-syntaxe pour vérifier quelles sont les tendances qui s'imposent. Du lien existant entre l'expérience des textes et celle du terrain, nous essayons de prouver qu'au français standard de la presse de l'Hexagone s'en substitue un autre d'expression décidément autochtone, une production aux caractéristiques nationales dont on trace les pistes à parcourir et qui incarne les réalités de passage. Ainsi, ce projet voudrait-il attester de la vitalité de la langue française en milieu francophone.

Dans sa chevauchée des langues et des littératures africaines, Alain Ricard s'interroge sur le fait qu'« une conscience politique qui veut lutter contre les inégalités sociales doit aussi être une conscience linguistique qui comprend que la hiérarchie des cultures, donc des langues, est le premier marqueur inégalitaire dans les sociétés issues de la colonisation² ». Il faut alors nécessairement s'interroger sur la valeur des langues nationales et sur la politique linguistique en acte dans le pays choisi pour notre analyse. Selon Akanni Mahmoud Igué, le Bénin comporte trois groupes de langues :

- Le groupe des langues dites *gur* ou voltaïques, une vingtaine de langues dont l'aire de répartition couvre [...] les deux Départements du Nord ;
- Le groupe constitué du sous-groupe *ede* et du sous-groupe *gbe*³. Ces langues occupent la partie méridionale [...] ;

- Le groupe des langues dites *autres* qu'on ne peut classer dans aucun des deux groupes. Il s'agit du dendi, du boko, du fulfuldé, du haoussa »⁴.

Ce même spécialiste précise que la plupart des Béninois se servent de trois « langues véhiculaires au niveau régional : le fongbe dans le Sud, le gengbe dans le Mono et le dendi dans le Nord⁵ », sans oublier une autre langue très importante pour la région tout entière, le yoruba, qui garantit les échanges avec les nombreux commerçants originaires du Nigeria.

La seule langue officielle au Bénin, pourtant, est le français, comme il est assuré par l'article 1^{er} de la Constitution du 11 décembre 1990⁶. Aucune langue nationale ne peut ambitionner à une intégration véritable dans le cursus scolaire et académique : les langues nationales ne sont pas enseignées dans les écoles et les quelques expériences tentées en ce sens ont été vite abandonnées⁷. De plus, il n'existe aucun projet pour les réintroduire dans les programmes scolaires. De son côté, la langue de l'ancien colonisateur compte de nombreux atouts : à l'intérieur du pays, elle assure l'unité des frontières nationales ; à l'extérieur, la possibilité de s'ouvrir aux rapports internationaux. Langue de l'enseignement (primaire, secondaire et supérieur), de la justice, de l'administration et de la communication, « le prestige du français comme langue des communications interethniques, ainsi que dans le domaine de la radio, de la télévision et du travail, rend son acquisition pratiquement indispensable en milieu urbain⁸ ». Puisque ce sont les classes sociales urbaines les plus élevées qui utilisent le français en famille aussi, alors que la plupart des gens ne sont confrontés à cette langue que par le biais de l'école et des médias, Mahmoud Akanni Igué suggère de parler de langue minoritaire⁹.

Selon les lieux de parole, on distingue au Bénin trois catégories de français¹⁰. Il y a d'abord, le *français standard* correspondant à celui qui est enseigné à l'école et utilisé par des personnes considérées comme scolarisées, donc par des locuteurs très respectueux de la norme. Le *français populaire* ou *français d'Afrique*, presque argotique, est utilisé surtout dans les rues de villes comme Porto-Novo. On peut facilement y remarquer des fautes de genre, le non-respect des notions de transitivité/intransitivité, le choix erroné des pronoms et les interférences linguistiques. La troisième variété de français serait le *français « snobé »* de Cotonou, avec un style hypercorrect, des fautes systématiques et imprévisibles, l'emploi du subjonctif et de mots rares.

Surnommé le « Quartier Latin de l'Afrique occidentale¹¹ » pour ses aspirations intellectuelles, le Bénin vante une forte tradition culturelle de confrontation et de débat, où la lecture de livres et de quotidiens nationaux est diffusée à tous les niveaux. Les émissions radiophoniques sont produites en français, ainsi que dans plusieurs langues. La Radiodiffusion et Télévision du Bénin émet en dix-huit langues nationales, mais la presse écrite ne paraît qu'en français. Adrien Huannou atteste l'existence d'une presse d'opposition au système colonial, ce qu'il explique en rappelant qu'au Bénin, la naissance

de la presse écrite a précédé celle de la littérature proprement dite¹². L'*Écho du Dahomey*, premier journal privé publié dans la Colonie du Dahomey et Dépendances, fut en effet lancé le 23 juillet 1905¹³. Huannou nous apprend que « plusieurs travaux ont été consacrés à la presse béninoise de l'époque coloniale¹⁴ » et cela « en tant que moyen de conscientisation et arme de combat ». Selon lui

La presse a provoqué la production d'œuvres littéraires en offrant aux intellectuels une tribune, en les exhortant à créer, en acceptant de publier des contes, des poèmes, des nouvelles, des essais, etc., et en donnant ainsi aux futurs écrivains l'occasion de faire l'apprentissage de leur « métier »¹⁵.

On enregistre pourtant des voix qui ne sont pas tout à fait d'accord. Pour Jacques Da Matha, « *Aube Nouvelle* et *Daho-Express* ont fait beaucoup moins qu'ils n'auraient dû pour le développement de la littérature », en raison du manque de maisons d'édition¹⁶.

À l'heure actuelle, les titres des quotidiens béninois les plus importants sont : *Le Matinal*, *L'Autre Quotidien*, *Fraternité*, *La Nouvelle Tribune*, *La Citadelle*, *Le Progrès*, *L'Option Info*, *Le Confrère*, *Aube Nouvelle*, *L'Événement*, *Précis*, *ABP* (Agence Béninoise de Presse), *Sonangnon*, *24H au Bénin*, *La Presse du Jour*, *Le Grand Journal*. Le recueil de notre corpus d'articles a été effectué sur une période continue de six mois (début mars 2009 – fin août 2009) en procédant à un téléchargement systématique de tous les articles des quotidiens publiés dans le site contenant l'actualité du pays en ligne (www.beninfo.com).

Une langue, donc, en tant que réalité sociale de bilinguisme ou plurilinguisme avéré et constituée par des unités locales et des règles morpho-syntaxiques permettant de les combiner. Tout cela est justifié par l'existence d'autres langues qui entrent en concurrence ouverte avec cette langue française souvent mise en minorité et surtout remodulée dès que s'estompent les contraintes administratives, scolaires ou académiques.

Remarques sur le lexique

Après avoir établi notre corpus, nous avons relevé toutes les particularités lexicales qui semblaient s'écarter du français standard. Certains éléments ont été exclus après vérification de leur existence en français de base (la norme étant à ce stade représentée par *Le Petit Robert*). Ceux qui sont restés pour la seconde phase ont été cherchés dans *Le Grand Robert*¹⁷ ainsi que dans *l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, ouvrage de référence en la matière¹⁸. Nous allons donc concentrer notre étude sur les particularités lexicales des unités non attestées en français ou des néologismes

de forme. En règle générale, dans toute situation de bilinguisme, la variation se réalise de plusieurs façons : l'interférence, les legs, les emprunts constituent généralement un tamisage positif. Le lexique de ces articles est donc extrêmement varié et flexible.

Les cas les plus nombreux sont les emprunts qui consistent à utiliser dans un discours en une langue donnée (ici le français) une unité lexicale appartenant à une autre langue (ici africaine). À cela, il faut ajouter l'inexistence de certaines réalités dans l'expérience française – l'existence d'un mot implique en effet celle d'un référent imaginaire ou concret. Pour cela, on assiste souvent à l'apparition d'une unité nouvelle, c'est-à-dire d'un mot africain intégré dans la langue cible¹⁹ et dont le comportement ne semble pas se distinguer parce qu'il suit les règles morphologiques de cette dernière²⁰. On peut également parler d'une resémantisation de lexèmes déjà présents dans la langue française, mais réinterprétés selon la réalité locale et surtout réinvestis d'une valeur exclusivement liée au contexte socioculturel d'accueil.

Si l'on emprunte un terme en langue nationale, c'est que l'on a besoin de renvoyer à une réalité typique et diffusée dans le pays tout entier, comme c'est ici le cas pour *zémidjan*²¹. Comme l'atteste Jacques Hatungimana : « Zem est l'apocope de zémidjan, "conducteur de taxi-moto". Par métonymie, le terme désigne également le véhicule lui-même²² ». L'invention revient aux Béninois qui ont imaginé un moyen pour se déplacer en ville, à la fois simple, rapide et très économique, et pour ces mêmes raisons, il a été vite exporté même au Togo, où les « zimidjans » ou « zémidjans » sont aussi appelés « zem » ou encore « oléya », ce qui signifie « on y va ? » en mina, variété de l'éwé (langue du Togo du Sud)²³. Dans la presse togolaise, on peut en effet lire à propos d'une bande de voleurs : « En plus, ils raflent les motos aux Zimidjans sans être inquiétés²⁴ ». Cette dernière traduction atteste désormais le fait qu'un mot appartenant à une langue nationale voisine est si bien intégré dans la culture d'accueil qu'il y trouve son équivalent même en une langue autochtone.

Dans notre corpus, l'expression en langue nationale est toujours mise en vedette par les guillemets et souvent accompagnée d'une explication en français ou encore placée en position initiale pour attirer l'attention du lecteur dès le titre de l'article, tel que pour le mot « kpayo » immédiatement traduit par « essence frelatée ». Le début de l'article précise :

L'essence kpayo est un carburant sale. Prélevée dans de mauvaises conditions du sous-sol au Nigeria, elle ne subit aucun traitement. Transportée dans des bidons de 50 litres, elle est souillée et contient des déchets²⁵.

Les mots en langues nationales déclenchent aussi un renvoi à un aspect historique ou culturel typique de la réalité locale. Dans ces cas, le lexème choisi est constamment suivi par sa traduction en langue française, certainement pour en faciliter la compréhension même en dehors des frontières nationales, vu la publication sur la Toile de la presse béninoise.

Lorsqu'un journaliste introduit le *Zangbeto*, il ajoute immédiatement après qu'il s'agit de « l'un des éléments principaux du panthéon béninois mais aussi [d']une attraction touristique à valoriser », « [...] une divinité très importante dans la société traditionnelle de Porto Novo et environs²⁶ ». Après la lecture d'un tel article, nous avons donc tous les éléments nécessaires pour comprendre de quoi on parle. Dans un autre texte instructif, l'on révèle l'existence d'un site étonnant situé à 115 km de Cotonou. Il s'agit de Bohicon où se trouve un village souterrain datant du XVIII^e siècle, appelé *Ahouando* ou « trou de guerre²⁷ ». Découvert en août 2008, cet emplacement a été aménagé en musée et ouvert au public depuis avril dernier, mais il reste cependant inconnu de la population béninoise.

Parfois, les emprunts interviennent aussi en tant qu'exhortations pour capturer l'attention du lecteur sur une attitude particulièrement dangereuse. « *Walai*, empêchez les marches, ça pourrait encore tout²⁸ », expression que l'on retrouve traduite chez Ahmadou Kourouma avec la signification d'« au nom d'Allah²⁹ ! ».

Les journalistes s'amuse souvent à créer des néologismes à partir de préfixes bien connus dans la langue normée : c'est le cas pour évoquer une action politique du gouvernement béninois concernant la « *coprosperité* entre le Nigeria et le Bénin³⁰ ». L'expression est expliquée par le lien qui existe entre ces deux pays afin de s'entraider en renforçant leurs relations d'affaires et leurs opportunités réciproques. En ce qui concerne le monde de la politique, les suffixes interviennent souvent pour désigner les multiples groupes d'appartenance, comme c'est le cas des partisans du président Yayi : « La preuve que Gaston Zossou a semé la panique dans le rang des *yayistes*. *Zogang* continue de faire courir le camp Yayi³¹ ». Les protagonistes se différencient également de la masse grâce à des surnoms construits par une anagramme. Un autre lexème intéressant est présent dans une interview consacrée à Nicolas Adagbè, important homme d'affaires du pays qui se trouve actuellement à la tête du Conseil économique et social. À côté de ses mérites et fonctions, il est aussi défini en tant que *développeur*³², dans le sens qu'il s'intéresse au développement du pays.

Par rapport à la fréquence des mots, l'expression la plus usitée dans la presse béninoise est « l'ère du *changement* ». Cela correspond au programme lancé par le président de la République du Bénin lors de la campagne de 2006. En sachant cela, on arrive à mieux comprendre quelques affirmations telles que « après l'avènement du changement³³ ». Des cas particuliers se retrouvent dans des articles à sujet médical : pour l'ulcère de buruli, l'on affirme qu'elle « laisse souvent des handicaps importants qui conduisent à l'*imputation* d'un ou plusieurs membres³⁴ », terme utilisé en français dans le domaine financier et pour désigner des responsabilités. Les journalistes s'amuse également à varier l'un des éléments d'un mot composé consacré par l'usage tel que dans l'expression *clair-sombre*³⁵, qui devient critique acerbe sur la gestion du patrimoine national. Le calque effectué sur le mot « clair-obscur » consolidé

par la tradition est évident, mais ici on veut insister sur le jeu de la politique gestionnelle de dire et de ne pas dire, en espérant ainsi apaiser les préoccupations des contribuables. Lorsque les modalités dérivationnelles ne suffisent plus pour expliquer une réalité en perpétuel devenir, voilà que le lexique se trouve remodulé à l'aide des adverbes de quantité. Pour distinguer les différents agents d'un secteur comme celui de la santé qui travaillent dans des conditions catastrophiques, on peut lire : « tout le reste du corps paramédical, mais également *un peu médical* (tous ceux qui sont contractuels locaux dans les hôpitaux) ont commencé à réclamer leur part³⁶ ». Ce qui est remarquable ici est que l'auteur est conscient d'avoir eu recours à un escamotage et il ressent aussitôt le besoin d'en donner une explication entre parenthèses.

De nombreuses expressions renvoient au monde animal : « Comme de l'eau versée sur le dos d'un canard, pas de réaction, malgré les nombreuses actions du conseil des héritiers Chitou³⁷ ». Cela se rapporte à un fonctionnaire proche du Président qui prétend avoir acheté un terrain en toute légalité, mais qui est accusé de ne pas disposer de documents attestant cette transaction – et surtout d'avoir fait confiance à un prétendu notaire radié de l'Ordre. L'expression utilisée est d'autant plus forte que personne ne réagit aux nombreuses interpellations des propriétaires légitimes auprès des différents représentants du pouvoir.

Un autre phénomène qui nous intéresse est la ré-interprétation de certaines expressions françaises comme « battre les pavés », généralement utilisé dans le sens de « vadrouiller, flâner, traîner, baguenauder », et qui devient « battre les pavés et le goudron » dans la description d'une manifestation contre l'insouciance du gouvernement face aux morts dans les hôpitaux :

De la place Lénine à Akpakpa le cortège a battu les pavés et le goudron pour se retrouver au Ministère de la santé. Des pancartes étaient brandies pour dénoncer les morts dans les hôpitaux et centres de santé et le silence observé par le gouvernement depuis plusieurs mois³⁸.

Autre exemple : à propos de la possible réconciliation entre le chef de l'État et un ancien ministre, on lit : « Yayi et Soglo *traversent le deuil*³⁹ » il ne s'agit pas ici évidemment de « porter le deuil » ni de « faire son deuil ». Il ne s'agit même pas de mort⁴⁰ !

Sous l'influence de l'oralité, les proverbes aussi émaillent la plupart des textes analysés, comme à propos d'un scandale qui a secoué le gouvernement au pouvoir sur la question des élections présidentielles de 2011 : « Le gouvernement voulait leur faire croire qu'on peut trouver des poux sur une tête sans cheveux⁴¹ ». La critique est adressée à Gaston Zoussou qui a accusé Yayi d'avoir accepté des « dessous de table » – dans le but de financer une partie de la campagne du général Mathieu Kérékou – de la part d'une société américaine désireuse de gagner des marchés dans le secteur des télécommunications.

Bien que tous ces cas soient encore périphériques, comme le dit Claude Hagège, parce que relatifs au français du Bénin, nous constatons avec lui que « la langue est objet d'attachement. Elle est un espace d'appropriation symbolique. L'énonciateur vit à travers sa langue sa relation au groupe avec lequel il la partage⁴² ». La presse se fait donc ainsi « reflet de la société⁴³ ». Cela est d'autant plus évident dans les phénomènes lexicaux que l'on vient d'examiner que « tirant du social sa caractérisation, [l'énonciateur] s'investit dans la langue qui en est le fondement⁴⁴ ». Les particularités mises en relief dans ce corpus sont à notre avis remarquables, surtout pour la multiplicité et l'hétérogénéité des variantes. Il s'agit, pour la plupart, d'écarts instables, mais ils sont déjà symptomatiques de la vitalité du français d'Afrique.

Notes sur la morpho-syntaxe

Même si « les travaux dans ce domaine apparaissent bien maigres⁴⁵ », quelques caractéristiques morpho-syntaxiques sont facilement reconnaissables et communes à la totalité des articles repérés. Il s'agit notamment d'un renforcement typique de la langue orale : l'utilisation fréquente de -là postposé en fonction de déterminant⁴⁶, une variété de français utilisée chez ceux qui sont peu ou pas lettrés. On l'utilise à l'occasion d'un projet de développement économique et social : « je pense que *ce challenge-là*, nous allons pouvoir *le gagner*⁴⁷ », où *là* sert pour mettre en relief le terme auquel il est lié. Il intervient toujours pour souligner l'importance d'un élément sur lequel le lecteur doit concentrer son attention, comme dans cet incipit : « C'est *ce pays-là*, le Bénin⁴⁸ ». Pour Gabriel Manessy, cette caractéristique première du français d'Afrique, c'est-à-dire son oralité, est « pertinente parce qu'en Afrique, il y a concurrence entre cet usage spontané et la mise en œuvre, attendue, d'une variété orale de la langue écrite (le « bon français ») qui conserve indûment de nombreux attributs de la scripturalité⁴⁹ ». Une oralité qui se manifeste pareillement dans l'anticipation du COD et dans sa répétition successive, modalité récurrente pour renforcer les aspects saillants du discours. Cela se vérifie par exemple dans les interviews, lorsqu'on met en première position l'élément dont on parlera immédiatement après : « *Ce beau-frère*, quel souvenir gardez-vous de *lui*⁵⁰ ? »

Dans le domaine des prépositions, l'on trouve parfois quelques déviations par rapport à la norme d'usage. À propos d'une inondation à Cotonou, on peut lire : « Nous *continuerons d'intervenir* à la hauteur de nos moyens jusqu'à satisfaction des populations », a rassuré le colonel, avant d'inviter les sinistrés à « *continuer par faire* confiance aux sapeurs pompiers toujours engagés, selon lui, au service des populations⁵¹ ». La même phrase contient donc une forme standard (« continuer de ») et une variation locale (« continuer par

faire »). On arrive souvent à confondre le COD et le complément indirect, tel qu'il se vérifie au sujet du ministre Fagnon : « Ce faisant, il s'est offert en un spectacle ridicule puisque toute l'assistance *ria*it cet acharnement inlassable à justifier les efforts de son Chef⁵² ». Le cas extrême, c'est l'absence de préposition : « Pour sa part, James Sagbo, représentant du Chef de l'État à ce meeting, a félicité les femmes pour leur initiative et salué la forte *capacité mobilisation* dont elles ont fait preuve⁵³ ».

Une autre caractéristique du français tel qu'il est pratiqué dans les journaux béninois, c'est l'utilisation de *dès* ou *depuis*, l'un à la place de l'autre. Dans un même article, on lit : « j'ai fait l'option de continuer à l'Université nationale du Bénin *dès 1971* » et tout de suite après « j'ai poursuivi mon travail à la Banque béninoise pour le développement *depuis 1975* »⁵⁴. Très souvent on assiste à l'utilisation de *depuis* sans les adverbes « longtemps » ou « toujours » : « On sait *depuis* que le niveau des eaux est souvent l'argument avancé par les autorités⁵⁵ ». Cette tournure est très utilisée en fin de phrase : « Le médiateur a fait aboutir en l'espace d'un mois le dossier de demande de dédommagement des écoles confessionnelles qui traîne *depuis*⁵⁶ ».

Parfois les pronoms démonstratifs font défaut, comme dans un article consacré à la crise qui frappe le pays : « La fracture sociale est latente. Elle se double de *celle* politique⁵⁷ », et un peu plus loin dans le même texte : « N'est-il pas temps que les présidents et les cadres par eux choisis pour les accompagner dans la gestion du pouvoir prennent le pouls et se soucient plus de la politique du développement et moins de celle politicienne ? ».

Les journalistes ont recours aussi à des connecteurs qui n'existent pas en français standard. Par exemple, « *Au mieux des cas*, il pouvait commencer par éclaircir la mémoire de tous⁵⁸ », ou encore, pour une conclusion : « *Au finish*, les ouvrages réalisés par ces messieurs sont de mauvaises qualités⁵⁹ ». Ce connecteur est utilisé aussi dans un autre article sur le gouvernement du changement : « *Au finish* les femmes sont lésées : quatre sur trente ; c'est leur note ministérielle s'agissant de leur entrée dans le dernier gouvernement⁶⁰ ».

En ce qui concerne le système verbal, nous avons bien constaté ce que Gabriel Manessy définit comme « la non-pertinence des notions de transitivité et d'intransitivité⁶¹ » dans le sens que chaque verbe peut se retrouver utilisé indifféremment selon une modalité ou une autre. Nous pouvons choisir plusieurs exemples à cet égard. Lors d'une rencontre amicale de football : « la question que l'on se pose est de savoir si cette stratégie fera mouche, au regard du crédit *que continue de bénéficier* le chef de l'État⁶² ». Dans la note de lecture qui présente un ouvrage d'une vingtaine d'intellectuels et universitaires africains, on remarque la mise en place par le journaliste d'une raccourcie verbale : « En mettant en parallèle le discours de Sarkozy avec les *réponses à lui données* par les Africains, force est de constater une méconnaissance de l'histoire des sociétés africaines par le président français⁶³ ». Le même cas se présente lors de la demande des policiers au président de la République de créer un cabinet de sécurité : « Il l'a réaffirmé

de vive voix lors qu'il répondait aux *préoccupations à lui posées*⁶⁴ ». À propos de la gratuité de la césarienne : « Le Ministre en charge des Finances, sur requête du Ministre en charge de la Santé, nomme un Agent Comptable. Ce dernier est seul habilité à tenir les comptes de l'Agence. Il est personnellement *responsable des fonds à lui confiés*⁶⁵ » et encore « L'Agence Nationale de Gestion de la Gratuité de la Césarienne (ANGC) est soumise au contrôle du Ministre en charge de la santé. Ce contrôle est exercé essentiellement pour vérifier si *les objectifs qui lui sont fixés* sont conformes aux grandes orientations définies par le Gouvernement⁶⁶ ». À l'occasion d'un meeting de femmes pour soutenir le président Yayi : « *Il les a promis* de faire au président Yayi Boni, un fidèle compte rendu de leurs doléances⁶⁷ ».

En ce qui concerne la forme négative, c'est parfois la surabondance de particules négatives qui se fait remarquer, tel qu'à l'occasion d'un article faisant les louanges du chef de l'État : « Somme toute, *aucun secteur n'est pas épargné* par les dizaines de milliards injectés par le gouvernement : la santé, la jeunesse, les femmes, etc.⁶⁸ ». Dans un autre cas, c'est l'absence de négatif que l'on remarque. Sur les motivations d'une grève, on lit : « certains agents *ont pas* pris en compte sur la liste des ayants droits⁶⁹ ». Le cas contraire se présente également, comme dans cet article où l'on parle de la réélection du chef du PSD malgré son âge mûr : « Et pourtant des ressources humaines jeunes *ne manquent* au sein du PSD⁷⁰ ».

Quant aux temps verbaux, une grande variété de cas se présente. Dans un article d'analyse politique de la situation du pays on peut lire : « La mandature finissante *a fait ce qu'elle peut*⁷¹ ». Ici le temps de la proposition secondaire semble régi par l'adjectif verbal et non par le verbe de la proposition principale. Encore, à propos de la production de dessins animés au Bénin, on peut lire : « *Ce fut en fait* une rencontre *qui vise à donner* quelques éclaircissements sur la production, un film autour du trafic d'objets d'arts [...]»⁷² ».

Concernant les accords verbaux des hypothétiques, la tendance dans la presse béninoise est à la simplification. Ainsi, lit-on sur des violences perpétrées quotidiennement dans le pays : « *Tout se passe comme si* ces agents en uniforme en charge de la sécurité des populations *ont pactisé* avec ces individus hors-la-loi qui troublent la quiétude de nos paisibles citoyens⁷³ ». Par rapport à la crise socio-économique : « Le tout n'est pas de charger le chef de l'État de mauvaise gestion. Les cadres qui ont pris part à cette sale besogne devraient pouvoir se reprocher leur forfaiture *s'ils sont honnêtes*⁷⁴ ». Enfin, dans un autre article, il est question du ministère des Affaires étrangères où les nominations sont soumises aux désirs du ministre qui veut placer des amis au lieu de faire avancer les jeunes : « Les diplomates exigent que soit désormais mis en place un plan de carrière. Si cela venait à être fait, les affectations se *dérouleront* suivant des normes⁷⁵ ».

Une dernière tendance que nous relevons dans notre corpus concerne l'utilisation de propositions surchargées qui réunissent un grand nombre de

subordonnées et de prépositions complexes. Le texte qui suit en est un bon exemple :

Après l'intervention de l'honorable Epiphane Quenum sur la chaîne de télévision Canal 3 où il exige l'installation des conseils communaux dans les délais légaux, c'est-à-dire au plus tard hier minuit, le gouvernement par l'intermédiaire du secrétaire général Victor Tokpanou, dans une réponse aux déclarations de Epiphane Quenum relativise l'inquiétude du G 4 et du G 13⁷⁶.

Et puis il y a des phrases comportant beaucoup de relatives. À propos de la commission de contrôle sur les moyens de l'information, nous apprenons que « Pour remédier à cela, Vincent Foly souhaite *que* l'État diligente une commission d'enquête *qui* va auditer cette institution *qui* gère depuis quelques années l'aide de l'État à la presse privée⁷⁷ ». Dans certaines situations, l'accumulation est telle que l'on s'y perd :

Mais pour que ces États se penchent sur le cas nigérien, en étudiant les vrais contours pour identifier les dispositions à prendre afin de sauver l'Afrique occidentale des conséquences qui pourraient découler de ce référendum controversé qui permet au président Tandja de prolonger de trois ans son mandat qui devrait prendre fin en décembre prochain⁷⁸.

Concernant la Fédération béninoise de football, nous apprenons que la situation est assez confuse surtout par le fait que les responsables ne veulent pas répondre aux questions du ministre des Sports :

Mais ce refus peut être aussi interprété comme une fuite en avant de ces derniers qui s'ils ne se reprochaient rien devraient répondre et plus tard déploré [*sic*] la procédure si vice de procédure il y en avait⁷⁹.

Voilà pourquoi, le ministre des Sports, Étienne Kossi a la lourde responsabilité de se saisir de ce dossier qu'il a laissé pourrir et qui risque de plonger le football béninois dans une profonde crise que personne ne souhaite et qui n'arrange d'ailleurs personne⁸⁰.

Tous les exemples cités insistent sur l'urgence d'une situation pour le moins délicate du point de vue politique et économique. C'est pour cette raison que les rapports sémantiques priment sur les considérations d'ordre syntaxique : cela est symptomatique d'un univers toujours plus proche de l'oral que de l'écrit. À plusieurs reprises, l'on mise sur des effets d'insistance et de renforcement comme dans cet exemple où résonne l'écho d'une oralité première : « on peut admettre qu'on viole la loi la nuit, mais pas en plein jour et sous le soleil ardent⁸¹ ».

Pour esquisser une conclusion

Ce que l'on remarque de premier abord est aussi l'omniprésence d'anglicismes : lors d'une réunion dans le bureau du président de l'Assemblée nationale on parle de *sit-in*⁸², Mathurin Nago, le représentant du président Boni Yayi au Parlement, devient son *joker*⁸³ et lorsqu'on dit que ce dernier a échappé à un accident d'avion, l'on précise qu'il a survécu à de multiples « *crashes* aériens⁸⁴ ». À noter ici que la marque du pluriel suit la norme française et non pas la règle de l'anglais qui demanderait '-es' à cause de la désinence '-sh'. Le recours aux anglicismes est frappant même dans des situations où le lexique français est fort bien attesté, comme à propos d'un homme d'affaires appelé par la présidence de la République à « un nouveau *challenge*⁸⁵ ». Ces mots se trouvent aussi dans des articles concernant l'univers des jeunes béninois, tel que dans l'exemple des « *jobs* de vacances⁸⁶ » ou encore à l'occasion de la Fête de la musique marquée par une « célébration officielle en *live*⁸⁷ ». Souvent il ne s'agit pas seulement de mots, mais d'expressions toutes faites – le fameux *Wait and see*⁸⁸ ! utilisé en clôture d'un texte concernant les péripéties d'une équipe de football du pays.

Très usités dans la langue française, les acronymes émaillent aussi les textes analysés. On assiste au développement des multiples composantes suivies du sigle entre parenthèse. À titre d'exemple : Millénium Challenge Account (MCA Bénin) ; Centre d'arbitrage, de médiation et de conciliation (CAMEC) ; Ministère de la Réforme administrative et institutionnelle (MRAI)⁸⁹.

Quant aux chiffres, la tendance dans la presse béninoise est de toujours les faire accompagner par l'indication en lettres. En voici quelques échantillons : « Depuis 1997, où le Bénin a lancé son programme national, plus de *onze mille* (11 000) cas ont été dépistés et traités⁹⁰ ». Cela se vérifie également pour des chiffres tout à fait simples, « la commission qui a *quinze* (15) jours pour rendre public son rapport » et dans le même texte « *Deux* (2) cas de figure sont envisageables⁹¹ ». Pareillement, lors d'une rencontre politique : « [...] les participants qui ont participé à cette conférence ont identifié *treize* (13) projets prioritaires, intégrateurs et fédérateurs⁹² ». Concernant cet usage, Gandon se demande s'il ne s'agit pas d'une réminiscence de l'administration coloniale, sachant qu'en France cela est réservé aux données administratives, juridiques et financières⁹³.

Dans un article sur « Le Français en Afrique noire au début du troisième millénaire », Gérard-Marie Noumssi parle « [d'une] appropriation de la langue française qui traduit sa vitalité, à travers les processus de vernacularisation ou de véhicularisation au contact des langues nationales, entraînant de ce fait l'émergence d'une norme endogène⁹⁴ ». D'une manière générale, les journalistes semblent conscients du pouvoir qui se cache entre leurs mains. À l'heure actuelle, on crée souvent des néologismes liés à l'actualité, une sorte de langue de spécialité *ad hoc* pour exprimer les multiples situations d'une réalité quotidienne qui semble parfois échapper à toute logique et qui procède d'un code linguistique autre et peut-être réinventé.

Les variantes trouvées investissent le fonctionnement de la langue tout entière et nous pouvons en déduire que la dichotomie a été complètement dépassée pour obéir aux besoins de l'utilisation et de l'urgence au quotidien. Cela signifie que le sentiment d'appropriation de la langue française au Bénin est total. Selon une idée de Valérie Marin La Meslée que nous partageons, « après avoir lu tous ces articles, on aimerait troquer le vieux mot de francophonie, avec tout ce qu'il comporte d'institutionnel, contre une expression plus vivante, plus joyeuse, quelque chose comme le français polyphonique, sous le signe d'un riche avenir, non pas indifférent, mais plus libre devant l'histoire⁹⁵ ». Le mélange seul constitue la normalité en milieu communicatif, une normalité qui ne se veut jamais stérile, mais rebondissante et enrichissante. Sur les traces de Senghor qui prophétisait « Assimiler, non être assimilé⁹⁶ », Alain Ricard suggère à son tour :

L'essentiel est de penser l'Afrique en termes de pluralité et pas seulement en termes d'unité. Il faut ainsi se libérer des schémas dualistes qui ne peuvent que hiérarchiser des cultures figées et s'affranchir des théories totalisantes obsédées par les mythes d'origine⁹⁷.

Le métissage universel n'est donc pas un mythe, mais une réalité accessible, un échange osmotique qui permet un passage, un chemin d'entre-deux.

En effet, comme l'affirme Pierre Dumont,

Il existe un français régional africain aux nombreuses variations et aux nombreuses variétés, dont certaines ont été amplement décrites : emprunts, interférences, calques, néologismes de tous ordres. Mais, par-delà cette créativité débordante, [...] est apparu un phénomène plus souterrain, d'une ampleur jusque-là insoupçonnée. Langue de l'innovation référentielle, le Français est en train de devenir le véhicule de valeurs expressives spécifiquement africaines, le lieu de production d'un sens africain, le berceau d'un véritable et nouvel univers sémiotique⁹⁸.

Créations aux multiples voix et aspects, ces articles sont là pour nous témoigner que le dialogue entre les différentes disciplines et les nombreux créateurs peut s'épanouir. Puisque la production collective se veut recherche, remise en cause permanente et méthode de travail qui privilégie le débat, la réflexion, la critique, il s'agit bien sûr d'une langue en devenir. Voilà alors que le français des journaux se confirme être un excellent support pour l'étude descriptive d'une norme d'usage, celle des plus lettrés, mais également un modèle susceptible de servir de norme de prestige et de prendre le relais de la norme scolaire, pour une partie intermédiaire de la population. Le dernier mot porte ainsi sur une francophonie garante d'une certaine diversité linguistique.

1 Università degli Studi di Perugia, Italie.

2 Ricard, Alain, *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006, p. 114.

3 De façon plus générale, il s'agit du groupe des langues *kwa*.

4 Igué Akanni, Mahmoud, « La situation du français au Bénin », in Robillard, Didier de, et Beniamino, Michel, *Le Français dans l'espace francophone*, Tome 2, Paris, Champion, 1996, p. 577.

5 Ibid.

6 Cf. <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/benin.htm>, p. 5.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 3.

9 Cf. Igué, « La situation du français au Bénin », *op. cit.*, p. 580.

10 Cf. <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/benin.htm>, p. 3-4.

11 « C'est une expression que nous devons à Emmanuel Mounier (1957) à propos du Dahomey (actuel Bénin), territoire reconnu pour la valeur de ses intellectuels et qui a fait valser le plus de gouverneurs coloniaux ». (Assogba, Henri, « Les mises en scène des journaux parlés au Bénin : quelques formes rituelles et particularités stylistiques », in www.com.ulaval.ca/lab-o/contributions/Assogba.pdf, p. 1).

12 Cf. Huannou, Adrien, « Approche générale et historique de la littérature béninoise », *Notre Librairie*, n° 124 (« Littérature béninoise »), p. 10-21.

13 Voir Tacchino, Erica, « Les relations entre les champs culturels béninois et français », *Constellations francophones*, n° 2, 20/12/2007 (http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=59).

14 Comme le précise Adrien Huannou, « il s'agit en particulier de : *La Presse au Dahomey (1894-1960). Évolution et réaction face à l'administration coloniale*, par Clément Lakoussou (thèse de doctorat du 3^e cycle, École des hautes Études en sciences sociales, Paris, 1976) ; *La Presse « dahoméenne » et le système colonial : 1919-1939 (Rôle historique et thèmes idéologiques)*, par Guy-Landry Hazoumé (mémoire de DESS, Université de Paris I, 1978) ; et *La presse dahoméenne face aux aspirations des « évolués » : la Voix du Dahomey*, par Bellarmin Codo (thèse de doctorat du 3^e cycle, Université de Paris VII, 1978) » (Huannou, *op. cit.*, p. 10).

15 Huannou, *op. cit.*, p. 10-11.

16 Da Matha, Jacques, « Littérature et presse écrite », *Notre Librairie*, n° 124 (« Littérature béninoise »), p. 33.

17 Cf. *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985, 2^e édition revue et enrichie par Alain Rey.

18 Consulter à ce propos le site www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/16 plus l'indicatif de la lettre de l'alphabet suivi de .htm

19 Cf. Ladmiral, J.-R., « Sourciers et ciblistes », *Revue d'Esthétique*, n° 12, 1986, p. 33-42.

20 Comme le dit Pierre Dumont : « La plupart des emprunts sont en cours de francisation phonologique, graphique, morphosyntaxique et même sémantique [...] » (Dumont, Pierre, *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 145).

21 Agognon, Gérard, « Descente du président de la BOAD dans un kiosque de vente à journaux : Bio Tchané ovationné par les Zémidjans de Cotonou », *L'événement Précis*, 8 mai 2009. C'est nous qui soulignons, ici, et dans toutes les citations par la suite.

22 Hatungimana, Jacques, « Quelques paroles de politesse, en français, au Bénin », in www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/19/Hatungimana.pdf, p. 200. En langue fon du sud du Bénin, ce vocable signifie « emmène-moi vite » ou « prends-moi brusquement ».

23 Cf. Raschi, Nataša, « Langue française et presse africaine : le cas du Togo », in *Mélanges Francophones*, n° 4 (vol. III, 2), Actes de la Conférence : *Formes textuelles de la communication : de la production à la réception*, Galati, 27-29 mars 2009, Galati University Press, 2009, p. 138.

24 Glapke, Olivier, « Un groupe organisé de voleurs terrorise les populations du canton de Sagbado », *Le Correcteur*, n° 38 du 25 novembre 2008.

25 Gandonou, Chimelle, Adanwenon, Reece H., Kedote, Wendy, « Où en est-on avec la lutte contre le Kpayo ? », *La Fraternité*, 11/03/2009.

26 Pedro, Franck Raoul, « Pour la valorisation et la réhabilitation du Zangbeto dans son

rôle de gardien de nuit », *L'Autre Quotidien*, 27/07/2009.

27 Deraison, Tiphaine, « À la découverte du village souterrain d'Agongointo », *L'Autre Quotidien*, 07/08/09.

28 Gnantché, « Anti-changement n° 2 », *La Presse du jour*, 24 juillet 2009.

29 Kourouma, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil, 2004, p. 15.

30 Anonrin, Affissou, « Tendance à la remise en cause des engagements pris par Obasandjo : Yar'Adua rend la vie dure à Boni Yayi », *La Presse du jour*, 30 juin 2009.

31 Amagbégnon, Grégoire, « Réapparition du dossier Titan après la sortie de l'ancien porte parole du gouvernement Kérékou : Gaston Zossou fait toujours courir le camp Yayi », *L'Autre Quotidien*, 29 juillet 2009.

32 Gbajaaa'a, Fidèle Nanga Aléjo et Adagbè, Nicolas, « Je pars pour un nouveau challenge », *Le Matinal*, 22 juillet 2009.

33 Ahounou, Hugues A., « Bénin : Nouveau sit-in pour interpeller le gouvernement », *L'Autre Quotidien*, 27/05/09.

34 Sassé, Allégresse, « Lutte contre les maladies tropicales négligées : L'ulcère de buruli, une menace pour l'homme », *Le Matinal*, 17 juillet 2009.

35 Ahounou, Hugues A., « Bénin : Nouveau sit-in pour interpeller le gouvernement », *op. cit.*

36 Djegui, Eléonore, « Bénin : Dr. Antoine Séraphin Gbenou – "L'autorité a fait une faute administrative grave" », *L'Autre Quotidien*, 27/05/09.

37 Amagbégnon, Grégoire, « Pour une parcelle acquise de façon illégale : La crédibilité de l'Ige mise à mal », *L'Autre Quotidien*, 29 juillet 2009.

38 Ehoumi, Guy Constant, « Indifférence du gouvernement face aux morts dans les hôpitaux : La marche de l'opposition met le pouvoir de Yayi à nu », *La Presse du jour*, 29 juin 2009.

39 Gbaguidi, Sulpice O., « Les noces Yayi-Soglo », *La Fraternité*, 25/06/2009.

40 Cf. *Petit Robert*, *op. cit.*, *ad vocem* deuil, p. 527.

41 Amagbégnon, Grégoire, « Réapparition du dossier Titan après la sortie de l'ancien porte-parole du gouvernement Kérékou : Gaston Zossou fait toujours courir le camp Yayi », *L'Autre Quotidien*, 29 juillet 2009.

42 Hagège, Claude, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1985, p. 386.

43 Assogba, Henri, « Les mises en scène des "journaux parlés" au Bénin : quelques formes rituelles et particularités stylistiques », *op. cit.*, p. 10.

44 Hagège, *L'Homme de paroles*, *op. cit.*, p. 386.

45 Kouakou, Henri Gadou, « Perspectives en linguistique africaine », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines (ILENA), Université de Cocody, Abidjan, n° 3, 1981, p. 82.

46 Lire à ce propos Manessy, Gabriel, *Le Français en Afrique noire. Mythe, stratégies, pratiques*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 33.

47 Gbajaaa'a et Adagbè, « Je pars pour un nouveau challenge », *op. cit.*

48 Bemba, Richard, « La corruption est le credo de Boni Yayi, dixit Houngbédji », *Le Confrère de la Matinée*, 11/07/09.

49 Manessy, Gabriel, « Pratique du français en Afrique noire francophone », in *Langue Française*, n° 104, décembre 1994, p. 14.

50 Gbajaaa'a et Adagbè, « Je pars pour un nouveau challenge », *op. cit.*

51 Fatongninougbo, Junior, « Lutte contre l'inondation à Cotonou et environs : la contribution des sapeurs pompiers soulage les populations », *La Presse du jour*, 30 juin 2009.

52 Gbaguidi, Donatien, « La Boad, l'Uemoa et le gouvernement finalisent enfin les financements du Projet d'aménagement et de bitumage de la route Djougou-Ouaké », *L'Événement Précis*, le 8 mai 2009.

53 Djibril, Ibrahim Y., « Mobilisation des femmes pour les élections de 2011 : Sèmè-Kpodji rassure Yayi Boni », *op. cit.*

54 Gbajaa'a, Fidèle Nanga Aléjo et Adagbè, Nicolas, « Je pars pour un nouveau challenge », *op. cit.*

55 Magnidet, Marie-Richard, « La Sbee : un cauchemar ? », *La Presse du jour*, 30 juin 2009. L'acronyme SBEE signifie Société béninoise de l'eau et de l'électricité.

56 Ahlonsou, Tobi, « Appréciation de l'organe de Médiation : les confessions religieuses expérimentent à succès l'Opm », *La Presse du jour*, 29 mai 2009.

57 Sanny, Kolawolé Maxime, « Boni Yayi, le président atypique », *op. cit.*

58 Kpogodo, Belly, « Sentant venir à grand pas 2011 : Gaston le "Titan" réapparaît (C'est lui qui portera la poisse à Houngbédji) », *Tokpa Actu*, 21/07/2009.

59 Otenia, Félix, « Gestion des affaires de la cité : Le changement grippé », *Le Confrère de la Matinée*, 18/07/2009.

60 Sanny Kolawolé, Maxime, « Boni Yayi, le président atypique », *op. cit.*

61 Manessy, *Le Français en Afrique noire...*, *op. cit.*, p. 139.

62 Bada, Cosme, « Tractations politiques à haute intensité à la veille de 2011 : Houngbédji serait prêt à se désister en faveur de Bio Tchané (On n'aura tout vu en politique au Bénin !) », *Tokpa Actu*, 21/07/2009.

63 Kodja, Noël, « L'Afrique répond à Sarkozy : Contre le discours de Dakar », *Le Matinal*, 19 juillet 2009.

64 Nanga, Fidèle, « Création d'un Cabinet de la sécurité intérieure : la police réclame sa place au Palais », *Le Matinal*, 7 août 2009.

65 Tchomakou, Adrien et Adanwenon, Reece H., « La gratuité de la césarienne démarre demain sur fond de crise », *La Fraternité*, 31/03/2009.

66 *Ibid.*

67 Djibril, Ibrahim Y., « Mobilisation des femmes pour les élections de 2011 : Sèmè-Kpodji rassure Yayi Boni », *Le Matinal*, 27 juillet 2009.

68 Gnimavo, Edgar, « Appréciation des différentes actions posées par Boni Yayi : Et si les politiciens faisaient preuve de bon sens ? », *Aube Nouvelle*, 5 août 2009.

69 Ahovè, Claude, « Paralysie des activités à l'ex-société sucrière de Savè : Roger Dovonou obtient la levée de grève », *Le Matinal*, 11 août 2009.

70 Amétoyona, Arsène, « 2^e congrès ordinaire du PSD : Bruno Amoussou refuse de partir (Son faux combat, ses vraies angoisses) », *Aube Nouvelle*, 10/08/09.

71 Gbajaa'a, Fidèle Nanga Aléjo et Adagbè, Nicolas, « Je pars pour un nouveau challenge », *op. cit.*

72 Fassinou, Victorin, « Bazil et le masque sacré au CCF : vers une promotion des dessins animés au Bénin », *La Presse du jour*, 29 avril 2009.

73 Adomou, Léandre, « Bénin : Gestion du dossier du braqueur China Rambo – La police découragée pour un problème d'avancement », *Fraternité*, 28 mai 2009.

74 KMS, « Bénin : Le Payement des salaires bientôt hypothéqué ? », *Le Confrère de la Matinée*, 08/07/09.

75 Nanga, Fidèle, « Ministère des Affaires étrangères : tension entre les diplomates et Jean-Marie Ehouzu », *Le Matinal*, 4 août 2009.

76 Dossoumou, Angelo et Aoubre, Ignace, « Bénin : Epiphane Quenum réagit au nom du G4 et du G13 et accuse », *Fraternité*, 28/05/09.

77 Ahovè, Claude, « Vincent Foly sur Golfe Tv : Cette Haac est la plus politisée qu'on n'ait jamais vue », *Le Matinal*, 17 juillet 2009.

78 FN, « Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest : Position commune à la Cedeao contre Tandja », *Le Matinal*, 11 août 2009.

79 Salihou, Foulelou, « Ahouanvoebla et consorts défient Étienne Kossi », *L'Option Info*, 07/08/2009.

80 Salihou, Foulelou, « L'AG adoptive des textes tenue dans la confusion », *L'Option Info*, 10/08/2009.

81 Dossoumou, Angelo et Aoubre, Ignace, « Bénin : Epiphane Quenum réagit au nom du G4 et du G13 et accuse », *op. cit.*

- 82 *Ibid.*, et Ahounou, « Bénin : Nouveau sit-in pour interpeller le gouvernement », *op. cit.*
- 83 Dossoumou, Angelo, « Bénin : 3^e gouvernement de l'ère du changement – La configuration annoncée du prochain gouvernement », *Fraternité*, 27/05/09.
- 84 Yansunnu, Charles, « Bénin : Boni Yayi dispose désormais de son avion », *op. cit.*
- 85 Gbajaaa'a et Adagbè, « Je pars pour un nouveau challenge », *op. cit.*
- 86 Gbaguidi, Sulpice O., « Pièges de vacances », *La Fraternité*, 26 juin 2009.
- 87 Akpovo, James, « Galiou Soglo perpétue l'œuvre de Jack Lang », *La Fraternité*, 23 juin 2009.
- 88 FSP, « La direction générale de l'OCBN prend enfin ses responsabilités », *Le Confrère de la Matinée*, 23/07/09.
- 89 Kassaraté, Didier, « Appui à la réforme administrative au Bénin : Les Canadiens forment plusieurs agents », *Le Matinal*, 20 juillet 2009.
- 90 Sassé, Allégresse, « Lutte contre les maladies tropicales négligées : L'ulcère de Buruli, une menace pour l'homme », *op. cit.*
- 91 Zoueme, Serge-David, « Affaire Cen Sad : Les résultats de la commission spéciale attendus vendredi prochain (François Noudégbessi bientôt fixé) », *op. cit.*
- 92 Yotto, Hervé M., « Conférence économique et sociale de l'Atacora et de la Donga. Les projets prioritaires de développement élaborés », *Le Matinal*, 11 août 2009.
- 93 Cf. Gandon, F.-M., « Appropriation et syntaxe du français écrit dans la presse de Ouagadougou (Burkina Faso) : préposition, rection, pronoms », *Langue Française*, n° 104, décembre 1994, p. 84.
- 94 Noumssi, Gérard-Marie et Fosso, « Le Français en Afrique noire au début du troisième millénaire : variations, problèmes sociolinguistiques et perspectives didactiques », *Présence Francophone*, n° 56, 2001, p. 88.
- 95 Marin La Meslée, Valérie, « L'Afrique, ici et maintenant », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 102.
- 96 Voir Senghor, L.S., « Préface » à Dumont, Pierre, *Le Français et les langues africaines au Sénégal*, Paris, ACCT/Karthala, 1983, p. 12.
- 97 Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions/Karthala, 1995, p. 32.
- 98 Dumont, *Le Français et les langues africaines au Sénégal*, *op. cit.*, p. 8-9.

Rencontres de genres en littérature orale : de l'épique dans le conte

Ursula BAUMGARDT¹

Résumé : L'article aborde la question de la définition des genres en littérature orale africaine d'un point de vue comparatif et à propos de la littérature peule : un genre de prime abord peu concerné par une thématique donnée est comparé à un autre qui, au contraire, privilégie cette même thématique. Ainsi, le conte peut emprunter certains traits formels à l'épopée et les associer à une présentation positive du pouvoir royal, alors qu'une telle « rencontre générique » n'est pas attestée dès lors qu'il est question de critiquer ce pouvoir. Les textes fonctionnent selon le principe incontournable de la complémentarité, moyen privilégié pour différencier les points de vue et créer une vision d'ensemble cohérente.

La définition des genres de la littérature orale africaine est déjà bien étudiée grâce aux travaux notamment de Jean Derive et de Christiane Seydou². J'aborderai ce vaste domaine de manière ponctuelle et dans une approche thématique en m'intéressant à la guerre dans les contes, même si, de prime abord, ce genre semble moins concerné par la question que l'épopée où elle est centrale³. En effet, articulée souvent essentiellement autour d'un fait de guerre, elle met en scène les exploits du héros épique, alors que les contes semblent peu propices à de tels développements narratifs. Ils sont organisés autour de personnages qui illustrent des typologies de conflits relevant plutôt de l'individuel et du psychologique. Ainsi, ils abordent les enjeux du pouvoir non pas à travers l'affrontement de deux rois guerriers mais situent la problématique plus facilement au niveau familial et dans le cadre de la relation père-fils ou frère aîné-frère cadet.

La guerre est pourtant attestée dans ce genre, au moins à deux niveaux. Certes, dans la plupart des cas, lorsqu'on prend un conte isolément, il ne présente effectivement que peu d'éléments explicites se rapportant à la thématique qui nous intéresse ici. Cependant, si ces indices peu perceptibles dans des textes individuels sont situés dans un répertoire, ils construisent à

travers un jeu de rappels réciproques un véritable maillage thématique qui intervient de manière efficace dans la construction des représentations de la guerre, sans pour autant qu'il s'agisse d'un thème central⁴. Par ailleurs, plus rarement, un conte peut développer un aspect de l'affrontement guerrier et introduire, par le biais d'un réseau intertextuel complexe, certains éléments relevant de l'épique.

L'analyse des procédés intervenant dans les représentations de la guerre s'appuie ici sur des contes peuls du Cameroun, plus particulièrement sur l'unité textuelle homogène constituée par le répertoire de la conteuse Goggo Addi⁵. Ce répertoire a pour référent la société précoloniale de l'*Aadamaawa* du XIX^e siècle, vue à travers sa composante de Peuls musulmans et sédentaires⁶. Après avoir relevé les caractéristiques du personnage du roi en tant qu'incarnation du pouvoir, il s'agira de déceler la présence de l'épique illustré par ce même personnage lorsqu'il apparaît non pas comme chef de guerre, mais dans son rôle de père⁷.

Le roi, chef de guerre

Le personnage du roi (*laamiido*) apparaît avec une grande fréquence dans le corpus. L'organisation des indices narratifs obéit à deux critères différents : selon les cas, il est plutôt personnage « public », axé sur son statut de souverain, ou bien il est davantage personnage « privé », et notamment père, même si son rôle public a toujours des répercussions sur le second⁸. Les enjeux de la guerre sont différents selon la facette du statut du roi illustré par un conte.

Lorsque le roi est montré dans sa fonction de personnage public, il est généralement situé dans le contexte du pouvoir dont il est le représentant et le garant. Il est chef de guerre et possède des richesses importantes (troupeaux, esclaves, or). La guerre, menée au nom du roi, ne constitue généralement pas la thématique centrale d'un conte, et elle apparaît surtout par rapport à ses enjeux politico-économiques. Elle est une préoccupation importante du pouvoir, à en juger à partir de la fréquence avec laquelle elle est mentionnée : « une armée passa » (*konu yaali*) [17], « livrer trois batailles » (*honira konuuji tati*) [19], « la guerre fut victorieuse » (*konu nasiri*) [16], ou encore « la guerre avait mal tourné, c'était une défaite » (*konu wonni*) [21]⁹. Par ailleurs, la guerre est mentionnée à propos du départ ou du retour du roi, dont l'absence du palais n'est causée que par ce motif [ex. 21, 36, 54, 69, 70].

La description des affrontements guerriers est rare¹⁰. À travers des indices parsemés dans les contes, on peut cependant dégager les informations suivantes sur les combats : la participation des cavaliers est importante. Les armes utilisées sont des armes en fer, la lance barbelée, la lance au fer large,

l'épée ou encore la flèche [6], mais il n'est pas question d'armes à feu.

Le roi est présent sur les lieux et il donne l'ordre à ses hommes de commencer le combat. Il n'intervient personnellement que si ses guerriers n'ont pas réussi [6]. Sa victoire est un signe de son courage, de sa force et de sa supériorité sur ses combattants, elle constitue donc une confirmation de son statut de chef de guerre.

Les guerres sont généralement menées contre les païens (*haabe*). La cause et le mode du déclenchement des combats ne sont pas dits, sauf dans un cas qui précise que les païens se sont révoltés [36]. De rares défaites de l'armée royale sont mentionnées. Dans ce cas, les combattants sont tués. Plus souvent, cependant, les contes mentionnent le succès, ce qui implique que le roi ramène des esclaves [16, 18]. Le retour victorieux de la guerre est annoncé par les tambours [36], et les femmes se réunissent toutes dans la cour pour accueillir leur mari, le roi [54].

De ces exemples ressort l'idée suivante : les guerres sont fréquentes, elles comportent de sérieux risques pour les combattants, mais la supériorité de l'armée royale est généralement confirmée. Le but essentiel est de se procurer des richesses : du bétail, des matières précieuses comme l'ivoire [5], de l'or et de l'argent [4], mais surtout des esclaves en grand nombre, et il s'agit en fait plutôt de razzias¹¹.

La perspective narrative est différente lorsque le personnage du roi intervient non pas en premier lieu en fonction de ses qualités de représentant du pouvoir, mais plutôt en tant que père.

Le roi, père belliqueux

Dans deux contes, les enjeux personnels d'une guerre, ou plutôt d'une bataille menée par un roi en tant que père, constituent une thématique explicite.

Le premier exemple est une variante du conte bien attesté de « La Fille difficile¹² », *Tchoumôli* [6] :

- Une princesse épouse un lion contre la volonté de son père, le roi.
- Elle vit en brousse avec le lion, celui-ci prend soin d'elle.
- Le père lève une armée pour chercher sa fille¹³.
- La confrontation du père et du mari a lieu lors d'une bataille : à plusieurs reprises, le roi lance dix cavaliers contre le lion, ils succombent. Le lion, seul contre toute une armée, est victorieux. Chaque assaut de l'armée royale est précédé d'un dialogue chanté entre la princesse et le lion qui la rassure en affirmant qu'il ne va pas mourir.
- En dernier lieu, le roi lui-même participe au combat : le lion annonce à

sa femme que cette fois-ci, il va mourir ; le roi le tue.

Ce combat comprend un élément de suspense. Le dénouement n'est pas tout à fait prévisible, dans la mesure où le lion, incarnation de la force, aurait pu survivre. Or, le roi affronte seul le lion et le tue alors que l'armée royale est décimée par cet adversaire. D'où l'idée suivante : le roi à lui tout seul est plus fort que son armée, son intervention est décisive ; il n'existe pas d'adversaire trop puissant pour lui, on ne peut pas le contester. Cette argumentation implicite renvoie bien à l'épopée qui met en scène un adversaire fort, soulignant ainsi l'envergure du héros épique.

Cependant, si *Tchoumôli* présente bien des traits épiques de ce point de vue, le conte, à la différence de l'épopée, pourrait induire une lecture critique du personnage du roi / père. En effet, le roi triomphe du lion, certes, mais c'est bien parce que ce dernier accepte de mourir : après avoir livré bataille contre l'armée royale, il annonce à sa femme que dans la confrontation avec le seul roi, il va perdre la vie. Or, l'alternative aurait été que le lion tue le *laamido*¹⁴. Une telle solution radicale, qui serait tout à fait iconoclaste, n'est pas attestée dans les contes du corpus. L'issue de la bataille pose tout de même indirectement une question importante : le lion est mort, vaincu par le roi, mais quelle est la position idéologique du conte par rapport au roi, présenté en posture épique ?

La fin du conte maintient cette interrogation et induit à nouveau une compréhension à deux niveaux différents, car l'épouse du lion reste fidèle à son mari mort en refusant de se remarier, et lorsque le roi veut l'y obliger, elle se tue.

En effet, dans une perspective centrée sur la légitimation du pouvoir royal, le conte indique que le lion et la princesse meurent parce qu'ils se sont opposés au roi. Mais en plaçant le roi dans son rôle de père, cette vision semble être relativisée : le roi gagne la bataille, mais en même temps il perd sa fille. Pour la conteuse, cette donnée ne fonctionne cependant pas comme une critique du roi, car en commentant la mort tragique de Tchoumôli, elle constate : « C'est elle qui l'a voulu ainsi ». Autrement dit, la fille du roi meurt parce qu'elle a épousé son mari contre la volonté de son père, ce qui est la conclusion de la majorité des versions du conte-type de « La fille difficile ». Ainsi, quel que soit l'angle d'approche et en dépit des pistes différentes qu'il induit, le conte *Tchoumôli* ne contient pas de critique du roi. Il souligne, au contraire, son autorité en tant que père, illustre sa suprématie en tant que chef de guerre et s'inscrit dans la même vision du pouvoir que celle de l'épopée : le roi du conte est un roi épique.

Le deuxième exemple [62] est articulé autour de la même constellation de personnages – père, fille, gendre –, mais il pose le problème du combat entre le père et le gendre tout à fait différemment :

- Roi Crapaud a une fille. Héron Cendré vient la demander en mariage.

Le père accepte, à condition que sa fille ne soit ni insultée, ni frappée.

- Héron Cendré frappe la fille de Roi Crapaud. Elle prend la fuite et rentre chez son père. Celui-ci déclare la guerre à Héron Cendré.
- La bataille a lieu : Héron Cendré ouvre le bec et avale tous les cavaliers de Roi Crapaud, ainsi que le roi lui-même.

Rappelons qu'en général, les contes ne décrivent pas les batailles, ce qui confère une importance particulière aux présentations des affrontements données dans les deux exemples cités. Au niveau des préparatifs qui sont souvent longuement développés dans l'épopée, les deux textes font intervenir les mêmes éléments : annonce de l'intention du roi, exposition des signes du pouvoir royal, préparation par la levée d'une armée, présence des chevaux, annonce de la bataille.

Description des préparatifs de la bataille

Tchoumôli [6] et Héron Cendré [62]

– Roi Crapaud annonce la bataille. – Le tambour royal demande qu'on prenne les armes. Le roi dit : « J'irai reprendre mon enfant ». – Le tambour royal demande qu'on prenne les armes : Roi Crapaud dit qu'il ira tuer les hérons cendrés qui avaient frappé sa fille – Le roi monte à cheval et précède l'armée. – L'armée des crapauds approche – Dialogue chanté entre le lion et sa femme. Le lion dit : « Je ne mourrai pas – Dialogue entre tambour royal et <i>algeyta</i> du Roi Crapaud sous forme d'onomatopées.	
--	--

Si les critères intervenant dans la description des préparatifs des deux batailles sont identiques, leur déroulement est différent.

Déroulement de la bataille

Tchoumôli [6] et Héron Cendré [62]

– Les cavaliers de Roi Crapaud s'approchent. – Série d'onomatopées accompagnant cette approche : censée exprimer l'importance de l'armée de Roi Crapaud, elle en souligne la faiblesse. – Le cheval du roi succombe. – Héron Cendré ouvre le bec, il avale un crapaud <i>cut</i> avec son cheval, il avale un autre <i>cut</i> avec son cheval. – Dialogue chanté au moment où le cheval du roi avale encore un autre <i>cut</i> avec son cheval. – Le cheval du lion avale tous et il avale leur roi.	
---	--

Dans le cas de *Tchoumôli*, la mort du gendre est annoncée, mais elle n'intervient qu'en dernier lieu, après l'affrontement décisif de deux

adversaires qui sont tous les deux des rois. Plusieurs éléments de la description rappellent la bataille épique. Elle a une amplitude narrative importante. Par ailleurs, il s'agit d'un combat entre pairs, les préparatifs et l'annonce de la bataille sont relatés ; l'ultime combat est précédé de l'intervention de l'armée.

Si l'on situe la présentation de cette bataille par rapport à la littérature orale peule – qui produit des épopées dans la région allant du Sénégal au Mali mais qui n'en connaît pas dans le reste de l'aire culturelle, notamment du Niger au Cameroun – on peut formuler l'hypothèse suivante : là où l'épopée est attestée, les contes abordent peu la thématique de la guerre largement traitée dans l'épopée, alors que là où l'épopée n'existe pas, certains éléments épiques apparaissent dans les contes. Dans ce cas, les éléments épiques confèrent de l'importance à la bataille dont le résultat est le renforcement de l'autorité du roi vainqueur, ce qui est souligné par un ton grave.

Personnage épique versus personnage tragi-comique

Cette idée ressort plus clairement lorsqu'on compare les batailles dans les deux contes, car contrairement à *Tchoumôli*, le combat entre Roi Crapaud et Héron Cendré provoque le rire, aussi bien celui de la conteuse que celui du public, ce qui laisse supposer que personne ne doute de l'issue de la bataille. Roi Crapaud est effectivement ridicule, voire grotesque, parce que ses réactions apparaissent comme disproportionnées : son adversaire n'est pas son pair, mais son prédateur. Le ridicule de Roi Crapaud repose ainsi sur le fait que les insignes du pouvoir qui doivent inspirer de la crainte, et même de la terreur à l'adversaire lorsque l'armée approche, n'y parviennent pas, ce qui induit la lecture suivante : celui qui cherche à faire peur à son adversaire sans y arriver est d'autant plus ridicule qu'il persiste dans son attitude. Cette idée est mise en scène et amplifiée par la répétition des onomatopées annonçant l'arrivée de l'armée des crapauds : ceci crée un contraste entre l'agitation de cette armée et le calme de l'adversaire, Héron Cendré. Ce dernier reste non seulement imperturbable face à l'offensive, mais en plus, il anéantit Roi Crapaud et son armée sans même combattre : il ouvre le bec et les avale.

Or, si les contes adoptent souvent le point de vue de l'idéologie dominante, ils ne s'amusent cependant pas de la guerre. D'où l'interrogation suivante : de quoi rit-on dans ce conte ? Pour approcher le sens du rire déclenché par le combat de Roi Crapaud, au-delà du ridicule immédiatement perceptible, il est nécessaire de revenir sur la structure narrative du conte, articulée autour du rapport entre adversaires dissemblables.

La situation initiale présente effectivement deux protagonistes entretenant

un rapport basé sur l'inégalité, Héron Cendré étant l'ennemi naturel de Roi Crapaud. La relation s'établit à l'initiative du plus fort. Celui-ci formule une demande en mariage, qui est acceptée à une condition précise.

Le résultat de ce premier contact est un équilibre précaire entre deux ennemis. Il illustre l'idée suivante : le faible ne se soustrait pas à une demande du plus fort, il peut juste formuler une condition qui fonctionne comme un interdit – fragile.

Le conflit éclate parce que le plus fort enfreint l'interdit (Héron Gris frappe la fille de Roi Crapaud). La victime demande de l'aide, elle lui est accordée : son père, Roi Crapaud, respecte son engagement et fait ainsi preuve de comportement honorable.

Dans cette perspective, le conte inciterait à rire d'un père respectable et défenseur de sa fille. Une telle vision du père n'est attestée nulle part ailleurs dans le corpus. La question du sens reste donc entière, et à ce stade, deux lectures différentes sont possibles :

–

on peut voir à travers ce conflit une apologie de la force, reposant sur la conception d'un ennemi naturel fort qui ne peut pas être combattu, bien que le faible occupe la position du juste (respecter sa parole, protéger sa fille) ;

–

mais on peut lire le conte également comme une critique radicale du faible qui se prend pour fort, et qui est anéanti parce qu'il a provoqué lui-même sa perte. De ce point de vue, Roi Crapaud a tort parce qu'il surestime sa force, ce qui revient à dire sa démesure, son absence de réalisme, sa méconnaissance des lois de la nature.

Dans les deux cas, la critique serait focalisée sur le faible – qui occupe cependant la place du juste. L'apologie de la force injuste resterait intacte : le fort rompt le contrat et impose sa politique arbitraire sans être sanctionné, en étant même approuvé. Si l'on se tient à ce seul texte, l'ambiguïté idéologique prévaut dans tous les cas de lecture.

Or, les contes construisent le sens au niveau de l'unité textuelle qu'ils constituent, certes, mais en même temps, ils participent de tout un réseau de liens intertextuels. Le récit généralement court qu'est le conte ne focalise en effet qu'une seule facette d'une problématique donnée et n'illustre pas, contrairement à des genres narratifs plus longs, tout un faisceau d'éléments sémantiques. Par conséquent, pris isolément, il n'apporte pas une vision différenciée, ce qui lui vaut d'ailleurs dans bien des cas la réputation – injustifiée – d'être plus ou moins simpliste : la différenciation se réalise effectivement non pas au sein d'une unité textuelle brève, mais par la juxtaposition de plusieurs unités comparables qui s'éclairent réciproquement et qui, de ce point de vue, sont complémentaires.

Dans une perspective intertextuelle, le conte de *Roi Crapaud et Héron Gris* doit donc être mis en relation avec d'autres contes qui abordent la même

thématique, *i.e.* les rapports de force entre forts et faibles. Contrairement à ce qui est illustré ici, ces contes montrent souvent la victoire du faible sur le fort, non pas dans une confrontation ouverte, mais parce que le faible a recours à la ruse. Or, dans le contexte de la guerre, la « ruse » est le résultat d'une véritable stratégie.

À la lumière de cette comparaison rapide, Roi Crapaud n'apparaît plus seulement comme le faible qui, inévitablement, est anéanti par le fort, mais sa façon d'agir est posée en termes de stratégie de guerre. Dans ce cas, son comportement n'est plus vu comme une simple démesure non raisonnée et non raisonnable, mais plutôt comme la critique implicite d'une stratégie de défense inappropriée. Comme l'indique le rire de la conteuse, Roi Crapaud n'a aucune chance de sauver sa vie et celle de ses soldats dès lors qu'il veut combattre le fort avec les moyens de celui-ci, ce qui implique l'idée suivante : pour ne pas perdre ses troupes, il doit adapter sa stratégie à son adversaire.

Une telle critique implicite n'est pas attestée dans le cas d'un roi, personnage public qui doit garantir le pouvoir et qui détient la légitimité de mener la guerre. Elle ne l'est pas non plus dans l'exemple du roi, personnage épique. On peut donc penser que pour pouvoir être exprimée, cette critique doit passer par la figure d'un roi qui apparaît comme père et qui est tragi-comique, certes, mais qui est un roi tout de même. C'est cette figure royale dont on rit qui permet la problématisation des erreurs de stratégie, en en illustrant le résultat désastreux : le faible est anéanti et désormais dans l'incapacité totale d'exercer une quelconque protection des siens, alors que le fort sort renforcé de cette confrontation.

Pour conclure, on peut retenir que, selon le fonctionnement générique qui leur est propre, les contes abordent la guerre à deux niveaux différents :

- au plan indicel et en tant que thématique marginale, ce qui leur permet d'établir un paradigme différencié de la guerre en tant qu'activité économique servant de base au pouvoir politique, et ce qui justifie en même temps la guerre idéologiquement ;
- en tant que thématique centrale, illustrant une facette de la guerre par conte, ce qui aboutit à des représentations plus complexes ; dans ce cadre, ils ont recours à l'épique qui écarte la critique du roi, ou au contraire au tragi-comique qui, lui, pose la problématique du rapport entre le fort et le faible en termes de stratégie de guerre appropriée ou non, créant ainsi une ouverture pour exprimer une critique du roi en tant que tel. Dans les deux cas, les contes fonctionnent selon le principe incontournable de la complémentarité des textes, moyen privilégié pour différencier les points de vue. Franchir les frontières et réaliser des rencontres génériques – même ponctuelles – sert la création d'une vision d'ensemble différenciée et cohérente.

2 Voir Derive, Jean et Seydou, Christiane, « Genres littéraires oraux : quelques illustrations », in Baumgardt, Ursula et Derive, Jean (éd.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, p. 175-241 et Seydou, Christiane, « Genres littéraires de l'oralité : identification et classification », *Ibid.*, p. 123-173.

3 La thématique de la guerre a été traitée lors du Colloque de l'APELA à Bayreuth organisé par János Riesz (29-31 septembre 2003), où j'ai entamé la réflexion présentée ici. Pour l'épopée en Afrique, voir par exemple : Okpewho, Isidore, *The Epic in Africa. Towards a Poetics of Oral Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 288 p. ; Kesteloot, Lilyan et Dieng, Bassirou, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997 (rééd. 2009), 626 p. ; Belcher, Stephen, *Epic Traditions of Africa*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1999, 276 p. ; Kesteloot, Lilyan et Suard, François, *Épopées d'Afrique de l'Ouest, épopées médiévales d'Europe*, Université de Paris X-Nanterre, 2002, 350 p. (revue *Littérales*, n° 29) ; Derive, Jean (éd.), *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, 262 p. ; pour l'épopée peule, voir Seydou, Christiane, *Silâmaka et Poullôri*, Paris, Armand Colin, « Classiques Africains », 1972, 277 p., et *La Geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge*, Paris, Armand Colin, « Classiques Africains », 1976, 420 p.

4 Pour ce fonctionnement à propos des représentations de l'espace, voir Baumgardt, Ursula, « L'espace en littérature orale africaine : quelques réflexions méthodologiques autour des indices spatiaux », *Cahiers de Littérature orale*, [22 p.], à paraître (2010).

5 Voir Baumgardt, Ursula, *Une conteuse peule et son répertoire. Goggo Addi de Garoua, Cameroun*, Paris, Karthala, 2000, 548 p. Cet ouvrage renseigne aussi sur l'organisation de la société selon les contes qui ne fait pas l'objet du présent texte.

6 Cette région fait partie de l'Empire de Sokoto fondé en 1804 et comprend une grande partie du Nord-Cameroun actuel.

7 Je me réfère aux épopées peules.

8 Cette distinction n'existe pas de manière aussi nette dans la société. Je l'introduis pour mieux souligner la différence entre la fonction du roi en tant qu'incarnation du pouvoir et en tant que père.

9 Les indications entre crochets se rapportent au numéro des contes dans Baumgardt, *Une conteuse peule...*, *op. cit.*

10 Une exception en est le combat qui oppose le beau-père à son beau-fils [6], cf. *infra*.

11 Pour plus de précisions à ce sujet, voir Baumgardt, Ursula, « La représentation de l'Autre : l'exemple du répertoire d'une conteuse peule de Garoua (Cameroun) » *Cahiers d'études africaines* (Paris), 1994, n° 133-135, p. 295-311, et Baumgardt, *Une conteuse peule...*, *op. cit.*

12 Voir Baumgardt, Ursula, « La Fille difficile peule », in Görög-Karady, Véronika et Seydou, Christiane (éd.), *La Fille difficile. Un conte-type africain*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 65-80.

13 Cette bifurcation du schème narratif classique du conte constitue une exception.

14 Le lion étant le roi de la brousse, il se situe, sur le plan du pouvoir, comme un adversaire égal du roi. Une analyse plus approfondie devrait prendre en compte le lion dans d'autres contextes narratifs : il respecte ses protégés (leur procure nourriture et richesses, donne des conseils etc.) ; il n'impose pas sa décision par la force ; il connaît souvent une fin tragique.

Textes oraux : littérature et modernité

Musanji NGALASSO-MWATHA¹

Résumé : L'expression « littérature orale » n'est pas contradictoire si l'on définit la littérature par la littérarité plutôt que par la littéralité. La différence entre les textes oraux et les textes écrits n'est pas une différence de nature ni de qualité ; c'est une différence de techniques. Celles-ci évoluent constamment et se croisent nécessairement. Les littératures orales sont modernes parce qu'elles sont toujours d'actualité. Elles sont modernes parce qu'elles s'adaptent aux nouveaux modes de vie et de production. Elles sont modernes parce qu'elles constituent une source d'inspiration non négligeable pour les littératures écrites d'aujourd'hui. Écrire les littératures orales est une manière de les faire vivre et parler à travers les livres.

Trois questions récurrentes se posent quand on parle de « littératures orales » : s'agit-il vraiment de littératures dès lors qu'elles ne sont pas écrites ? En quoi les textes de l'oralité, qui ne sont pas œuvres d'auteurs individuellement identifiables, peuvent-ils être dits « littéraires » ? Peut-on affirmer au sujet de ces textes, dont le lien à la tradition semble essentiel, presque consubstantiel, qu'ils sont modernes ?

La réflexion que l'on va lire est directement inspirée de cette triple problématique qui a alimenté, un temps, mes échanges avec Alain Ricard, à mon arrivée à l'Université de Bordeaux 3 en 1982, au sein d'un Groupe de recherche du CNRS dénommé « Langues, Livres, Littératures d'Afrique Noire ». Le souci de la transdisciplinarité qui relie l'étude des œuvres littéraires à celle des langues dans lesquelles elles sont produites, dans un regard croisé entre la poétique et la linguistique, est, sans doute, ce qui a rendu possible ma rencontre avec ce passionné de terrain qui travaille avec une assiduité remarquable sur les littératures orales et écrites en langues africaines². Il s'intéresse à celles-ci davantage qu'aux littératures en langues européennes³. Il est de ceux qui œuvrent, avec détermination et sincérité, à la reconnaissance des textes oraux comme constituant un champ littéraire à part entière et à la promotion, au niveau de la recherche, des auteurs écrivant en

langues africaines.

Je voudrais saluer la constance et l'originalité de cette démarche intellectuelle empreinte de pragmatisme, animée par un souci évident : découvrir et faire découvrir les littératures d'Afrique dans leur pluralité et dans leur diversité, les connaître et les faire (re) connaître, sans *a priori* idéologique, sans esprit folklorisant et sans recherche malsaine d'exotisme. Le livre d'Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, est une belle synthèse de sa réflexion sur le sujet : comment faire le lien entre les langues, les productions littéraires en ces langues et leur promotion par les livres ? Dans un chapitre de ce livre, intitulé « La tradition et l'oralité », il discute assez explicitement des questions que j'ai soulevées en commençant : le problème de la littérarité des textes oraux, celui de leur problématique passage à l'écriture et, en filigrane, celui de leur modernité.

La littérarité des textes oraux

La possibilité d'une littérature orale⁴ n'est plus discutée aujourd'hui, dans la mesure où, désormais, on définit la littérature, comme le fait Roman Jakobson⁵, non pas par la scripturalité (que j'appelle « littéralité⁶ »), le fait d'être écrit, mais par la littérarité, le fait d'être littéraire. Est littéraire, dans cette optique, toute production verbale, orale ou écrite, qui témoigne d'un imaginaire fécond et d'un travail d'élaboration des formes du langage tels qu'ils révèlent les « beautés intrinsèques⁷ » d'un texte. La littérature est une authentique forme d'art fondée sur le maniement du matériau verbal en rapport avec une idée-force qui fait sens : il s'agit de faire du beau avec les mots. On admet dorénavant que ce travail esthétique et poétique, qui fait la littérarité d'un texte, peut se réaliser aussi bien à l'oral qu'à l'écrit.

La littérature ne s'oppose donc pas à l'oralité, au fait d'être oral ; mais celle-ci s'oppose à la scripturalité⁸. Il s'agit, en réalité, de deux modèles techniquement différents qui utilisent, au service de la littérature, des matériaux de nature différente : d'un côté le son de la voix, volatile et fuyant, et de l'autre la lettre de l'alphabet, immobile et permanente parce que gravée, fixée, figée dans le marbre ou sur la feuille de papier. Les deux modèles sont fondés sur des règles de fonctionnement différentes : alors que la langue orale établit une communication immédiate, située en un lieu et en un temps donnés, entre un locuteur et un allocutaire en interaction directe, la langue écrite vise une communication différée entre un écrivain lambda et un lecteur anonyme, communication située hors d'un lieu et d'un temps précis, dans un univers « atopique » et « achronique », contextualisée par l'environnement linguistique et médiatisée par un support matériel indispensable. Au-delà de ces divergences les deux modèles pratiquent, *mutatis mutandis*, quasiment les

mêmes genres (contes, proverbes, énigmes, poèmes, épopées, drames), y compris le roman⁹ si l'on considère ce dernier comme une nouvelle surdimensionnée, donc un conte. Chaque modèle produit des œuvres obéissant à des références canoniques et à des structures prédicatives et énonciatives spécifiques.

Disons, pour résumer, que la littérature est un ensemble de textes, oraux ou écrits¹⁰, de structure variable (brève ou longue, figée ou libre), ayant une valeur littéraire reconnue par la communauté des usagers qui les produisent et les consomment. L'expression « littérature orale » n'est donc pas, malgré les apparences, contradictoire, comme le souligne bien Geneviève Calame-Griaule :

Littérature orale ! Cette expression a été naguère condamnée par ceux qui jugeaient incongrue l'application d'un terme désignant à l'origine l'écriture, puis l'ensemble des œuvres écrites dans un souci de recherche formelle, aux productions orales, "populaires", longtemps méprisées comme inférieures, voire "grossières" dans leur forme et destinées aux seuls enfants. Si par hasard on s'y intéressait, il fallait les réécrire dans une "belle" langue ; [...] on reconnaît aujourd'hui que les productions "populaires" méritent bien le nom de littérature puisqu'elles témoignent d'une recherche esthétique au niveau de la forme, d'un emploi particulier de la langue et de procédés stylistiques propres à l'oral qui leur confèrent une valeur esthétique fortement sentie par les usagers¹¹.

Alain Ricard a raison d'insister, pour sa part, sur le fait que, si l'expression « littérature orale » est recevable, il serait illusoire d'imaginer que toute production orale d'un Africain relève de la littérature orale : « Tout Africain qui parle ne produit pas de la littérature orale¹² ». Loin s'en faut. Il demeure que dans une civilisation de l'oralité on accorde à la parole une valeur poétique et éthique plus élevée que dans une civilisation de la scripturalité : la parole est à la fois *poiêsis* (création verbale) et *ethos* (engagement moral)¹³. Françoise Ugochukwu explique cette valeur ajoutée, à propos de la langue igbo du Nigeria :

Parler, dans la langue, c'est selon les cas produire une musique, piler ou montrer, mais c'est aussi faire une marque, et la parole est alors cet instrument tranchant qui, manié par une main habile, imprime sa marque durable dans le bois. [...] piler les paroles, c'est frapper les blocs que constituent les mots pour les désagréger, en séparer les composantes et en faire une boule homogène qui puisse être ingérée facilement¹⁴.

La puissance de la parole comme action (*poiêsis*) est illustrée, dans le vocabulaire même de la langue, par une série de verbes actifs : *produire* [une musique], *piler* [les paroles], *montrer*, *faire* [une marque, une boule], *imprimer* [sa marque], *frapper* [les blocs], *désagréger* [les mots], *séparer* [les composantes].

Comme je l'écrivais moi-même, à la suite de Marcel Jousse¹⁵ et de Maurice Houis¹⁶, dans un article relativement ancien¹⁷, l'oralité dont il s'agit ici ne relève évidemment pas de la parole banale, quotidienne, conversationnelle, mais d'une « parole instituée », ritualisée, gérée par une « mémoire

institutionnalisée », celle des griots, des poètes, des conteurs, mais aussi des anciens et des gens de métiers (chasseurs, forgerons, pêcheurs, etc.) dont le savoir est acquis par initiation. Jean Derive parle de « pratiques verbales institutionnelles des cultures orales africaines¹⁸ », ce qui revient au même. Cette parole-là n'est pas seulement moyen de communication et d'expression ; elle est aussi, et peut-être d'abord, élaboration de la forme, travail sur la langue et sur les mots ; elle est performance, maîtrise et virtuosité ; elle est charme pour l'oreille et enchantement pour l'esprit : elle est œuvre d'art. Une telle parole est considérée par la communauté comme esthétiquement belle et éthiquement bonne. D'où l'importance des sons, des tons, des mots, d'une syntaxe, d'une phraséologie et d'une ponctuation orale, l'importance surtout d'une musique, d'une métrique, d'un rythme poétique qui diffère du rythme prosodique (j'allais dire prosaïque) caractéristique de la parole ordinaire. Ces ressources et ces techniques diffèrent aussi, naturellement, d'une langue à l'autre, d'une tradition culturelle à l'autre. Tout conteur n'est pas un poète : il y a de bons et de mauvais conteurs. De la même manière il serait erroné de considérer toute espèce de gribouillis comme littéraire, sous prétexte que c'est écrit. J'ajouterais que le fait d'être Africain ne qualifie pas automatiquement un chercheur comme spécialiste de littérature orale africaine. De la même manière le fait d'être francophone natif ne légitime pas, *ipso facto*, le travail d'un auteur sur les littératures francophones, si multiples et si diverses. Mais, *a contrario*, cela ne disqualifie en rien la démarche heuristique et les analyses scientifiques d'un sujet natif : tout est dans le projet du chercheur dont l'intérêt peut porter, tout à fait légitimement, sur tel ou tel aspect de l'objet étudié. Cet intérêt peut être poétique ou politique, esthétique ou éthique, descriptif ou prescriptif. Lorsque Djibril Tamsir Niane nous livre son *Soundjata ou l'épopée mandingue*, son but est clairement de faire connaître, par la mise à l'écrit et par la traduction, une œuvre de tradition orale, sans prétendre être lui-même un conteur traditionnel :

Ce livre est donc le fait d'un premier contact avec les plus authentiques traditionalistes du Mandingue [...] je ne suis qu'un traducteur, je dois tout aux maîtres de Fadema, de Djeliba Kora et de Keyla et plus particulièrement à Djeli Mamadou Kouyaté, du village de Djeliba Koro¹⁹.

Un traducteur de génie, dirions-nous, puisque sa production, sans être une création personnelle, est autre chose qu'une simple transcription, en quoi elle se révèle être une authentique œuvre littéraire, un véritable travail d'écrivain.

On peut regretter, avec Alain Ricard, qu'il y ait encore

trop peu de spécialistes africains des littératures orales ; trop souvent les nouveaux écrivains, issus des couches urbaines éduquées de l'ère des indépendances, ont négligé les créations orales, produits souvent venus de la « brousse ». Cette absence d'un intérêt actif, qui se manifesterait par du travail de terrain et non de vaines incantations laudatives, explique le manque d'instruments conceptuels pour placer ces productions orales dans leur lieu propre²⁰.

On pourrait formuler le même regret en ce qui concerne l'étude des langues africaines.

L'explication d'un tel état de fait est néanmoins assez simple : tant que les langues et les littératures africaines ne seront pas valorisées dans les systèmes scolaires, dans les milieux professionnels et dans la vie publique des États africains, leur étude, tout comme leur apprentissage et leur enseignement dans des circuits parallèles (campagnes d'alphabétisation, écoles coraniques, enseignement religieux dans le cadre du catéchuménat), restera marginal. Il est aujourd'hui extrêmement difficile pour un chercheur africain d'obtenir le moindre financement de son gouvernement ou d'un bailleur de fonds extérieur pour effectuer des travaux de terrain sur les langues africaines et sur les littéraires orales. En dehors des recherches réalisées, avec les moyens du bord, par des doctorants qui préparent une thèse en vue d'un grade universitaire, il n'existe pratiquement rien. Et ce n'est certainement pas faute d'intérêt ou de désir de la part des chercheurs africains. Quant aux écrivains, nombreux sont ceux qui se refusent, avec raison, à l'idée que, parce qu'ils sont africains, ils n'auraient le choix d'écrire que sur l'Afrique, sur des sujets africains et, finalement, en langues africaines alors même que celles-ci ne sont portées ni par l'école ni par les médias ni par les circuits éditoriaux et commerciaux. Il est souhaitable qu'il y ait davantage de chercheurs africains qui travaillent sur les littératures orales, même si ceci n'est pas, en soi, une garantie d'authenticité. Il est heureux qu'il s'en trouve qui s'intéressent à d'autres domaines du savoir universel et qu'il y ait, en retour, des chercheurs étrangers pour explorer et éclairer les faits africains de leur regard extérieur, d'ailleurs sans garantie d'objectivité. Mais l'échange et la circulation des savoirs sont un puissant moyen de connaissance et d'enrichissement mutuels.

Les trois degrés de l'écriture

On a coutume de traiter la littérature orale en langues africaines (dite « traditionnelle ») et la littérature écrite en langues européennes (dite « moderne ») comme deux domaines étanches, fortement cloisonnés, qui n'auraient pas grand-chose à échanger.

Cette présentation sommaire est, à l'évidence, réductrice car 1) elle discrédite, en la marginalisant, une part importante de l'héritage culturel et littéraire africain demeuré vivant dans la mémoire des peuples et dans leurs pratiques sociales quotidiennes, 2) elle occulte le fait qu'il existe aussi en Afrique, dans plusieurs régions, une littérature écrite en langues africaines, parfois très ancienne, comme en témoignent les exemples du guèze, de l'amharique, du hausa, du yoruba, du kiswahili, du kikongo, du sizulu, du sesotho, etc., largement évoqués dans l'ouvrage d'Alain Ricard.

Au fond il faudrait, encore une fois, se persuader qu'en dépit des divergences souvent soulignées (conditions de production, modes de fonctionnement, styles spécifiques), la différence entre la littérature orale et la littérature écrite n'est pas une différence de nature ou de qualité. Il s'agit, comme je le disais plus haut, essentiellement d'une différence de techniques. Or celles-ci sont, dans les deux domaines, en évolution permanente, donc susceptibles de se croiser en maintes occasions, comme c'est déjà le cas dans certaines pratiques scripturales aujourd'hui fortement phonétisées (le texto, le courriel, etc.), et dans les pratiques orales mises par écrit (recueils de contes, dictionnaires des proverbes, etc.).

Les textes de l'oralité ne doivent pas être définis négativement, par l'absence d'écriture, mais positivement, par une esthétique du verbe fondée sur un rapport d'harmonie entre la parole proférée ou retenue et une gestuelle, une mimique, une rythmique et une symbolique adéquates, susceptibles de porter un message essentiel, une valeur humaniste²¹. De la même manière que les textes écrits peuvent être lus, c'est-à-dire « oralisés », les textes oraux peuvent être transposés à l'écrit, c'est-à-dire « visualisés ». Ils peuvent également inspirer de nouveaux textes écrits dans la langue d'origine ou dans une langue étrangère. Ici interviennent trois notions qui doivent être explicitées : la *transcription*, la *scription* et l'*écriture*²², toutes les trois issues du verbe latin *scribere*, *scriptum* (« écrire »). Il s'agit là de trois degrés dans l'élaboration de la scripturalité, à rapprocher de cette « solidification progressive » de l'écriture dont parle Roland Barthes qui ne voit dans l'« écriture blanche » de Blanchot ou l'« écriture parlée » de Queneau et dans toutes les formes d'« écritures neutres » rien moins que des avatars d'un degré zéro de l'écriture, symbolisé par la négation et l'« absence de tout signe » chez un « écrivain sans Littérature²³ ».

La transcription, premier degré, est une représentation fidèle, par l'écriture, d'une parole entendue, donc non produite par le sujet écrivant, en vue de la conservation ou de la transmission ; c'est une restitution pure et simple des textes tels qu'ils ont été proférés et enregistrés, sans rien y changer ni dans le fond ni dans la forme. Elle se présente comme une copie conforme à l'original qui ne laisse au transcripateur aucune marge de manœuvre, aucune possibilité de faire apparaître sa subjectivité. On peut transcrire verbatim les textes oraux traditionnels, en particulier ceux de structure figée (proverbes, maximes, devinettes, etc.) en les fixant, par exemple, dans un dictionnaire. Le transcripateur, scribe, copiste ou écrivain public, n'est pas un écrivain au sens étroit du terme, puisqu'il n'est pas auteur-créateur des textes qu'il transmet. Les textes originaux peuvent, par la suite, faire l'objet d'une traduction littérale (mot à mot) ou littéraire (élégante) dans une langue étrangère. Les textes transcrits, traduits et analysés par Sory Camara dans *Gens de la parole*²⁴, comme ceux de Youssouf Tata Cissé dans *La Grande geste du Mali*²⁵, constituent un bel exemple du genre.

La transcription oblige son auteur-artisan à faire au moins deux choix

préalables : le choix du type de transcription (phonétique²⁶, phonologique²⁷ ou orthographique²⁸) et celui du modèle graphique à adopter (graphie grecque, latine, arabe, cyrillique ou autre). Le modèle orthographique étant, au départ, conçu pour la transcription d'une langue particulière, son utilisation pour représenter une autre langue nécessite parfois des adaptations importantes en ce qui concerne les sons spécifiques de la langue à transcrire. La graphie arabe, par exemple, a été imaginée pour une langue ne possédant que trois phonèmes vocaliques /i, u, a/ associés à des consonnes d'articulation relativement simple. En transcrivant en graphie arabe des textes en langues africaines ayant généralement un nombre de voyelles beaucoup plus élevé (cinq, sept, neuf, voire plus) combinées à des phonèmes consonantiques complexes (prénasalisés /mb, mp, nd, nt, ng, nk/, affriqués /bv, pf, dz, ts, dʒ, tʃ/ ou labio-vélaires /gb, kp, ngb, nkp, mɲ/) il a fallu créer des symboles spéciaux pour noter ces sons inexistant en arabe mais aussi procéder à la représentation écrite de la vocalisation qui est pertinente dans les langues africaines. C'est tout le sens de la graphie dite *ajami*²⁹. La transcription d'un texte peut finalement se faire en une pluralité de graphies différentes, simultanément ou successivement : on connaît des textes en langues africaines transcrits d'abord en graphie arabe vocalisée et translittérés ensuite en graphie latine. Alain Ricard donne l'exemple d'un texte transcrit de l'arabe en kiswahili, *Ras'lguli* :

Dans les premiers textes publiés, nous passons d'un oral arabe à un oral swahili, puis à la transcription swahili en graphie arabe, à la retranscription en caractères latins, puis à la traduction et à l'édition³⁰.

La scription, deuxième degré de l'écriture, correspond à une textualisation formalisée ne laissant qu'une marge étroite à l'expression de la subjectivité de l'auteur. C'est le cas de la lettre administrative avec ses paragraphes (d'ouverture et de clôture) convenus : *J'ai l'honneur de..., Veuillez agréer, ...* ; le cas aussi de la démonstration d'un théorème mathématique avec ses formules du type : *Soit A ou B ; si x..., alors y...* La scription est une forme d'adaptation et de réécriture qui consiste à reproduire les textes oraux dans leur formulation traditionnelle tout en y opérant des modifications de détail, par exemple en ajoutant ou en soustrayant des épisodes, des personnages ou des actions, en réaménageant l'intrigue ou la dimension spatio-temporelle, en supprimant les répétitions excessives de refrains ou de chants. Le scripteur, qui est plus qu'un transcrivain mais moins qu'un écrivain au sens strict, n'est véritablement auteur que de la partie du texte où il intervient en termes personnels pour fournir un message original, une requête, un renseignement, une explication, un commentaire. Les *Contes d'Amadou Koumba* du Sénégalais Birago Diop et le *Soundjata ou l'épopée mandingue* du Guinéen Djibril Tamsir Niane, qui travaillent à partir d'une trame préexistante qu'ils reformulent avec leurs propres mots dans une langue étrangère (le français), appartiennent au moins partiellement à cette catégorie, en dépit de

l'affirmation des auteurs qui se disent simples « traducteurs ».

Quant à l'écriture proprement dite, troisième degré, elle peut être définie comme une formulation totalement personnelle d'un message original qui suppose imagination créatrice, élaboration de la parole, travail sur la langue, inventivité avec les mots. C'est le travail de l'écrivain au sens étroit du terme aboutissant à la production d'une authentique œuvre littéraire. Celle-ci implique polysémie des formes et pluralité des sens, donc des lectures : le texte d'un roman est compris et interprété par chaque lecteur à sa manière, en fonction de son histoire personnelle, de son vécu et de sa sensibilité individuels. Sur cette redoutable liberté d'interprétation du lecteur l'auteur n'a aucune prise, car le destin de l'œuvre publié, c'est-à-dire livré au public, ne lui appartient plus et lui échappe. Les romans d'Ahmadou Kourouma, les textes de Bernard Zadi Zaourou, Frédéric Pacéré Titinga ou Jean-Marie Adiaffi dont on dit volontiers qu'ils s'inspirent de la tradition orale, appartiennent à ce modèle. L'écriture d'une œuvre doit être considérée comme un travail d'auteur, donc comme une œuvre littéraire à part entière. L'« oralité écrite » ou l'« écriture parlée » préconisée, dès les années 1930, par Louis-Ferdinand Céline, Raymond Queneau et le groupe de l'OULIPO³¹, est, en réalité, une « oralité feinte³² » qui suppose un travail intense d'écriture afin d'obtenir un effet d'oralité, une impression de naturel, et ainsi faire passer le langage parlé en littérature. Comme le note Roland Barthes :

[...] pour la première fois, ce n'est pas l'écriture qui est littéraire ; la Littérature est repoussée de la Forme : elle n'est plus qu'une catégorie ; c'est la Littérature qui est ironie, le langage constituant ici l'expérience profonde. Ou plutôt, la Littérature est ramenée ouvertement à une problématique du langage ; effectivement elle ne peut plus être que cela³³.

Dans la mise-en-mots-écrits de textes oraux plusieurs traitements sont possibles. On peut livrer la transcription seule (après enregistrement des textes sur le lieu même où ils sont produits), la traduction seule (à partir d'une transcription existante), la transcription avec une traduction littérale (mot à mot) ou littéraire (élégante). On peut également offrir la scription d'un texte oral (reproduction en forme d'adaptation respectant la trame et plus ou moins la formulation en langue d'origine). Enfin on peut produire l'écriture, en langue maternelle ou en langue seconde, d'un texte original d'inspiration orale.

Le passage de l'oral à l'écrit présente des avantages indéniables en termes de fixation, de conservation et d'efficacité dans la transmission. Il recèle néanmoins quelques inconvénients évidents dont il faut prendre lucidement conscience : par exemple le risque de figement et le caractère élitaire voire élitiste des textes écrits. Le romancier sénégalais Sembène Ousmane, se rendant compte qu'il était peu connu dans son propre pays parce que ses romans, écrits en français, étaient inaccessibles à la majorité de ses concitoyens qui ne savent pas lire, a décidé de se détourner de la littérature écrite, pratique silencieuse et solitaire, au départ comme à l'arrivée, pour se

tourner vers le cinéma, spectacle complet et solidaire qui allie la parole à la musique, à l'image et à la lumière.

L'oralité moderne

La littérature orale est qualifiée de traditionnelle (sous-entendu archaïque et périmée) par opposition à la littérature écrite dite moderne (actuel et au goût du jour). Ceci n'est pas sans rappeler la célèbre « querelle des Anciens et des Modernes », ces derniers (les écrivains du XVII^e siècle conduits par Charles Perrault) qualifiant les Anciens (les écrivains du même siècle s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote et des classiques grecs et latins comme Boileau, Racine et Corneille) d'archaïques. Tout se passe comme si la tradition et la modernité étaient des états ou des statuts absolus, définis une fois pour toutes. Interrogeons donc le concept de modernité à la lumière de l'histoire et de l'anthropologie culturelle.

Qu'est-ce que la modernité ?

La modernité n'est pas opposable à la tradition en termes de « nouveau » face à « ancien ». Elle n'est pas un état ni un statut défini et définitif. Elle se définit mieux comme l'aboutissement d'un processus dynamique alliant harmonieusement l'ancien et le nouveau, l'héritage et l'emprunt. La modernité est une tension perpétuelle vers le « mieux-être », une « fuite sans fin », selon le mot de Georges Balandier : « On n'est jamais moderne, on se trouve en voie de l'être sans qu'il y ait un achèvement au terme³⁴ ».

La modernité n'est pas un état, par définition statique, c'est un état d'esprit, toujours insatisfait de l'état présent des choses, en quête permanente de nouveauté en vue d'enrichir l'ancien. Roland Barthes disait : « Être moderne c'est savoir ce qui n'est plus possible³⁵ ». La modernité, ce n'est pas le refus du passé, c'est la volonté de le dépasser, de le prolonger en l'enrichissant, donc en l'améliorant indéfiniment ; c'est la perpétuation de la tradition par une perpétuelle adaptation aux nouvelles conditions d'existence. La modernité c'est autre chose que l'adoption inconditionnelle de tout ce qui est neuf et à la mode.

La modernité ne peut être ni un étendard pour ceux qui cultivent l'originalité à n'importe quel prix (les obsédés du *new look* ou de la *new wave*) ni un alibi qui masque les médiocrités, ni un refuge pour qui trouve un abri dans les institutions repeintes à la couleur du temps³⁶.

La modernité, c'est l'état présent d'une tradition, c'est l'aboutissement actuel d'un processus ayant commencé jadis, c'est le moment d'un passé

dépassé. La tradition d'aujourd'hui c'est la modernité d'hier ; la modernité d'aujourd'hui, c'est la tradition de demain.

La modernité, c'est donc le point final de la tradition, mais un point final provisoire, car, encore une fois, la modernité n'est jamais définitive, elle est toujours évolutive, toujours dépassable, toujours en projet. On voit bien la vanité de la notion de post-modernité qui suppose une étape postérieure à la modernité³⁷. C'est un non-sens : il y a un *avant* la modernité ; l'*après* est impensable. Sauf à penser qu'à chaque fois qu'on change de tradition on est *déjà après* une modernité et *déjà dans* une autre.

La modernité ne se proclame pas, elle ne s'affiche pas : elle se vit et se voit. Dans un article intitulé « En quête de la modernité », l'auteur québécois, Jacques Godbout, affirme, avec raison : « Quand la modernité s'affiche c'est qu'elle cache un vide³⁸ ». Elle devient *modernisme*, c'est-à-dire sa propre contrefaçon ; elle devient simple mode, c'est-à-dire « concession à ce qu'une époque porte en surface sans inscription dans la durée ». Pour sa part Michel Leiris, écrivain moderne s'il en est, se refuse à parler de « modernité ». Il récuse le mot lui-même qu'il écrit *merdonité*³⁹, affichant ainsi son anti-modernisme primaire, quasi épidermique. Dans un de ses romans il parle du caractère éphémère, voire aléatoire, de la modernité qui est sans cesse en mouvement : « un nouveau moderne se profile toujours derrière celui qu'on croyait avoir saisi⁴⁰ ».

La modernité est généralement identifiée à l'eupéanité, au modèle européen ou, plus largement, à l'occidentalité, au modèle occidental conçu comme le modèle universel, donc le meilleur⁴¹ d'entre tous, celui que tous les peuples de la terre se doivent d'imiter sous peine de se marginaliser voire de s'exclure. En réalité chaque culture porte sa propre histoire, sa propre tradition et sa propre modernité.

En quoi les littératures orales sont-elles modernes ?

Elles sont modernes d'abord parce qu'elles sont toujours d'actualité. Elles sont vivantes dans les villages où les contes, les proverbes, les énigmes, les maximes, les poèmes, les épopées, les légendes constituent le moyen ordinaire d'assurer l'éducation des jeunes et de consolider la sagesse des adultes. Elles sont présentes dans les villes sous des formes passablement différentes. Leur contenu thématique varie au gré des événements vécus par la communauté. Par définition, les littératures orales ne sont pas figées dans une forme unique. Elles bougent, car les sujets énonciateurs (auteurs), les objets d'énonciation (contenus thématiques) et les projets de société changent en permanence : le récit oral se crée et se recrée au moment même où il est produit. Abdoulaye Diarra et Gérard Dumestre donnent « un exemple-type [de ce] genre littéraire qui peut s'adapter à de nouveaux contenus » en commentant une louange enregistrée en 1969 auprès d'un griot malien à la gloire du général de Gaulle au moment où celui-ci quittait le pouvoir sur un échec politique : *Degoli yé*

kámalen yé (« De Gaulle est un grand homme⁴² »). Les littératures orales prennent, de fait, des formes poétiques et rhétoriques nouvelles adaptées aux espaces urbains et aux temps de la mondialisation galopante et englobante. Certains parlent de *néo-oralité*⁴³, comme Queneau parlait de *néo-français*⁴⁴, une oralité moderne, en phase avec les conditions d'existence d'aujourd'hui. D'autres évoquent une « oralité seconde » portée par les moyens audiovisuels, différente de l'« oralité première », ordinaire, traditionnelle⁴⁵. Il s'agit des rumeurs colportées par la « radio-trottoir⁴⁶ » et des faits divers garnissant les colonnes des gazettes et journaux à sensation, de mythes et légendes d'aujourd'hui véhiculés par le cinéma et la télévision.

Analysant la figure du serpent dans les « légendes urbaines⁴⁷ » au Gabon, Léa Zame Avezo'o fait le constat suivant au sujet de l'adaptation des contes et légendes traditionnels aux conditions de vie en ville :

Les contes mahongwè, comme beaucoup d'œuvres du patrimoine verbal des sociétés gabonaises, ne se produisent plus dans leur cadre traditionnel. Ils sont repris et réadaptés au contexte moderne par des artistes professionnels. On peut également les écouter au cours des émissions radiophoniques telles que « Veillée de contes » ou « L'esprit des contes ». La néo-oralité revêt des formes diverses au Gabon. Elle s'exprime à travers le répertoire des musiciens de renommée internationale comme Pierre Akendengue ou les productions des chanteurs d'*elone*⁴⁸ tel que Sima Mboula ; on la retrouve dans les sketches des humoristes populaires comme Defunzu et Dibakou qui accordent une grande part à l'improvisation et à la participation du public ; elle apparaît également dans les spectacles de contes pluri-ethniques de Mathias Ndembet qui conte en français en jouant de la *sanza* ou du *mungongo*⁴⁹. Cette néo-oralité joue un rôle important aujourd'hui en ce qu'elle permet aux populations urbaines, souvent déracinées, de se rattacher à leur culture traditionnelle⁵⁰.

Et d'expliquer la nature du discours véhiculé par les légendes urbaines, les divers thèmes dont elles traitent ainsi que l'énorme impact qu'elles ont sur l'imaginaire des citadins :

Au Gabon, les légendes urbaines et les rumeurs se regroupent dans une catégorie de discours collectifs appelés couramment *kongosa*. « Faire le *kongosa* », c'est parler des autres, rapporter des dires sur autrui ; c'est à la fois trop parler, médire d'autrui et faire des commérages. En tant que *kongosa*, ces légendes sont en rapport avec un environnement social précis. Elles abordent des sujets actuels comme les « voleurs de sexe », les « multiplicateurs de billets », la vie privée de la classe politique, la vente de clitoris par les jeunes filles, les pratiques occultes des commerçantes béninoises, etc. Toutes ces histoires qui circulent librement et rapidement dans la ville sont l'objet de croyances et alimentent régulièrement l'actualité. C'est dire que les légendes urbaines plaisent, elles étonnent et fascinent en même temps⁵¹.

Alain Sanou donne, lui aussi, une illustration de cette littérature orale urbaine avec les *jekulu* de Bobo-Dioulasso au Burkina Faso :

Les ensembles de musique *jekulu* sont omniprésents dans la vie culturelle de Bobo-Dioulasso. Au détour d'une rue, on peut les voir tous les soirs en train d'animer des cérémonies de mariage, de baptême ou des soirées dans les bars et dans les hôtels de luxe. Le phénomène a pris une telle ampleur que la participation à l'un de ces groupes

pour un jeune de la ville est une marque identitaire⁵².

Il explique que ce genre littéraire urbain évolue au gré des événements vécus dans les quartiers de la ville : « Parfois, une danse répandue par une chanson moderne est aussitôt récupérée et intégrée. C'est le cas par exemple de la danse *ndombolo*, une danse congolaise ». Et d'ajouter :

Le phénomène *jekulu* s'est répandu à travers tout le Burkina Faso et des ensembles de ce genre existent dans presque toutes les villes. Ils sont devenus en quelque sorte le symbole d'une expression urbaine. De plus en plus ces ensembles se professionnalisent et certains d'entre eux ont créé des centres d'apprentissage du balafon et du jembé. Quelques uns ont entrepris une carrière internationale comme le groupe Farafina⁵³.

La question n'a pas échappé à Alain Ricard qui, dix ans plus tôt, pose le problème de fond et fait ce commentaire qui va tout à fait dans le sens de ce qui vient d'être dit :

[L']oralité est-elle la tradition ? La tradition est-elle toujours orale ? L'oralité contemporaine, celle de la chanson ou des spectacles théâtraux urbains n'a pas grand chose à voir avec la tradition telle que ses défenseurs attirés se la représentent. Souvent cette nouvelle oralité exprime des ruptures sourdes, voilées ou éclatantes, avec l'ancien temps⁵⁴.

Les littératures orales sont modernes parce qu'elles sont produites et véhiculées avec les moyens technologiques d'aujourd'hui : livre, disque, CD-Rom, clé USB, magnétophone, magnétoscope, vidéophone, Internet. Elles s'accommodent des nouveaux instruments de communication tout comme les textes d'Homère, au départ purement oraux, qui nous sont parvenus sous la forme de textes écrits dans des livres. Il en va de même des textes fondateurs des grandes religions : la Bible, terme qui veut dire « Livre », était, au départ, la « Parole » de Dieu transmise de bouche à oreille, de siècle en siècle ; les « Saintes Écritures » étaient d'abord les « Saintes Paroles ». L'impact de ces nouveaux médias sur les textes est considérable : ils sont les outils qui marquent les ruptures et les continuités nécessaires.

Enfin, les littératures orales sont modernes parce qu'elles constituent aujourd'hui une source d'inspiration non négligeable pour la littérature africaine écrite, en particulier dans les domaines de la poésie et du roman. Des auteurs comme Amadou Hampâté Bâ, Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et bien d'autres disent volontiers s'en inspirer quand ils ne cherchent pas à se l'approprier. Des genres traditionnels sont de plus en plus intégrés dans des genres nouveaux, par exemple les proverbes et les devinettes dans les slogans politiques et publicitaires.

Pour l'avenir

Les textes de l'oralité constituent une partie importante du patrimoine culturel et littéraire des peuples africains. Ils méritent d'être sauvegardés, au même titre que le patrimoine naturel et écologique. Plusieurs tâches s'imposent à ceux qui sont attachés à ces valeurs de la diversité culturelle comme à celles de la biodiversité. Il s'agit d'abord de faire sortir les littératures orales du primitivisme dans lequel les enferme l'idéologie dominante pour les replacer au fondement même de l'anthropologie universelle. Dans toutes les sociétés, l'art verbal précède l'art graphique qui en est une sorte de représentation : l'art de parler est, logiquement et chronologiquement, antérieur à l'art d'écrire. Aujourd'hui, n'en déplaise à Gutenberg, la lettre est loin d'avoir détrôné la voix qu'elle n'a pas encore cessé d'imiter. On écrit de plus en plus comme on parle : texto, courriel et autres SMS sont des avatars d'une écriture oralisée. Les auteurs à succès sont ceux dont le style est proche de la langue de tous les jours. Pour autant le livre en papier, dont l'histoire a traversé tant de péripéties et toutes les formes de bibliocauste (censure, inquisition, autodafé), ne semble guère menacé ni par l'oralité ambiante ni par l'avènement de l'*e-book*, le fameux livre électronique. Et comme on ne peut pas espérer se passer des livres⁵⁵, il faut instaurer entre l'oralité et la scripturalité non pas une logique d'affrontement, de substitution ou de complémentarité mais une dynamique de partenariat, d'addition et de complémentarité⁵⁶ comme cela se passe déjà tout naturellement dans l'usage combiné que nous faisons des diverses techniques de la communication : sous-titrage des films en langue étrangère, lecture à voix haute des textes écrits, mise en scène des pièces de théâtre à l'origine écrites, théâtralisation des textes romanesques, etc.

Puisque les veillées au clair de la lune, ou autour de l'âtre, près du feu, se perdent de jour en jour, alors que les stars de la télévision ont remplacé les conteurs et les griots, il est indispensable d'écrire les littératures orales pour les faire parler à travers les livres. Plutôt que de se préoccuper de la survie de ces littératures, il faut s'occuper de leur vie, en maintenant le corpus du répertoire oral autrement qu'à titre de relique du passé livré aux passionnés de l'archéologie verbale, à la recherche du dernier-témoin-qui-raconte avant de disparaître dans l'indifférence générale. Il importe de fonder une véritable herméneutique des littératures orales qui ne laisse rien au hasard afin de dégager le sens profond des textes dans leurs authentiques contextes de production. Il est nécessaire d'étudier le rapport entre ce corpus oral et le corpus écrit des auteurs d'aujourd'hui, dont la fascination pour l'oralité est frappante, afin de mettre en relief les rapports d'une intertextualité dynamique, riche et enrichissante. Dans un environnement où les médias audiovisuels dominent, il faut œuvrer pour une meilleure valorisation de l'art oral qui doit demeurer une source d'inspiration pour l'art écrit, une ressource du passé susceptible d'enrichir et de renouveler le langage d'aujourd'hui.

Enfin il est important de développer, en même temps que les recherches sur

les langues, des études anthropolinguistiques rigoureuses des textes de l'oralité et des approches comparatives avec des littératures de même nature produites ailleurs, dans d'autres espaces culturels d'Europe, d'Asie, d'Amérique et d'Océanie. Le retour aux sources orales doit fonctionner comme un recours aux valeurs sûres des cultures traditionnelles : une manière de cultiver la mémoire comme fondement de l'histoire vécue au présent et nourrissant le futur ; une manière donc de lier la tradition à la modernité.

1 Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.

2 Les ouvrages d'Alain Ricard consacrés principalement aux littératures en langues africaines sont : *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions/Karthala, 1995, *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006, et *Le Kiswahili, une langue moderne*, Paris, Karthala, 2009.

3 Signalons deux ouvrages d'Alain Ricard sur les littératures en langues européennes : *Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, Présence Africaine, 1987, 228 p., et *Wole Soyinka ou l'ambition démocratique*, Paris, Lomé, Silex, NEA, 1988, 79 p.

4 Pour un regard général, voir Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 307 p. ; Derive, Jean, *Fonctionnement sociologique de la littérature orale*, Paris, Institut d'ethnologie, 1987 ; Rey-Hulman, Diana et Revel, Nicole (éd.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan/INALCO, 1993, 353 p. ; Martin, Jean-Baptiste et Decourt, Nadine (éd.), *Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 306 p. Sur les littératures orales africaines, lire Calame-Griaule, Geneviève, *Ethnologie et langage : La parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard, 1965, 593 p. ; Camara, Sory, *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992, 376 p. [1^{re} éd. Paris/La Haye, Mouton, 1976] ; Görög-Karady, Veronika, *Bibliographie annotée littérature orale d'Afrique noire*, Paris, CILF, 1992, 367 p. ; Baumgardt, Ursula et Ugochukwu, Françoise (éd.), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005, 334 p. ; Baumgardt, Ursula et Derive, Jean (éd.), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, 439 p.

5 Lire notamment Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale* [trad. de l'anglais], Paris, Éditions de Minuit, 1963, 262 p. et *Questions de poétique* [trad. de l'anglais], Paris, Seuil, 1973, 507 p.

6 Les Anglo-Saxons utilisent le terme *literacy*.

7 Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 211.

8 Sur cet aspect, lire Goody, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture* [trad. de l'anglais], Paris, PUF, 1994, 323 p. et Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Londres/New York, Routledge, 2002, 204 p. [1^{re} éd. 1982].

9 Le terme *roman*, apparu au Moyen Âge dans l'espace de la *Romania*, était, au départ, un adjectif employé pour qualifier le conte en langue romane (langue vulgaire issue du latin). Rapidement le *conte roman* est devenu, par l'ellipse du nom-substantif, le *roman*. Au XII^e siècle *roman* est utilisé comme synonyme de *conte* : ainsi [le *roman de*] *Perceval* ou le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (1135-1185) écrit en vers octosyllabes.

10 Sur cet aspect, lire Ngalasso-Mwatha, Musanji, « Des langues pour dire/écrire la littérature au Zaïre », in Halen, Pierre et Riesz, Janos (éd.), *Littératures du Congo-Zaïre : Actes du Colloque international de Bayreuth* (22-24 juillet 1993), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, p. 127-146.

11 Calame-Griaule, Geneviève, « Préface », in Baumgardt et Ugochukwu, *op. cit.*, p. 5.

12 Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 33.

13 Baumgardt, Ursula, « La parole comme engagement : l'exemple d'un répertoire de contes peuls du Cameroun », in Baumgardt et Ugochukwu, *op. cit.*, p. 17-42. L'engagement

est défini comme « un acte verbal entre deux interlocuteurs portant sur un objet précis et impliquant une sanction positive dans le cas où l'engagement est respecté, et négative dans le cas contraire » (p. 18).

14 Ugochukwu, Françoise, « Parole et régulation de la communication en pays igbo (Nigeria) », in Baumgardt et Ugochukwu, *op. cit.*, p. 43.

15 Jousse, Marcel, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, 397 p., *La manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1975, 287 p. et *Le style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981, 350 p.

16 Houis, Maurice, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971, 232 p. Voir également « Oralité et scripturalité », *Éléments de recherche sur les langues africaines*, Paris, ACCT, 1980, III-140 p.

17 Ngalasso-Mwatha, Musanji, « Le livre et la parole. La problématique de la langue et de l'écriture en Afrique noire », *Présence Africaine*, n° 125, 1^{er} trim. 1983, p. 172.

18 Derive, Jean, « L'oralité africaine ou "la littérature en kit". Réflexions sur l'apport de l'étude de l'art oral africain à quelques problèmes théoriques de la littérature générale », in *Semper aliquid novi. Littérature comparée et littératures africaines : Mélanges offerts à Albert Gérard*, édités par János Riesz et Alain Ricard, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, p. 215.

19 Niane, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 5.

20 Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 34.

21 Ngalasso-Mwatha, Musanji, « Le livre et la parole », *op. cit.*, p. 167.

22 Sur ces notions, lire Ngalasso-Mwatha Musanji, « Écrire en langue seconde », *Cahiers des études françaises*, n° 59, mai 2007, p. 109-126.

23 Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 11.

24 Camara, *op. cit.*

25 Cissé, Youssouf Tata, *La Grande geste du Mali : des origines à la fondation de l'Empire*, Paris, Karthala, ARSAN, 1988 (réimpr. 2000), 426 p.

26 Qui représente tous les sons figurant dans le texte en affectant un symbole à chaque son perçu.

27 Qui note uniquement les sons pertinents ou distinctifs, ceux qui interviennent dans la différenciation des sens.

28 Convention graphique conçue pour l'écriture courante d'une langue donnée.

29 Terme d'origine arabe signifiant « autochtone, indigène ».

30 Ricard, *Le Kiswahili, une langue moderne*, *op. cit.*, p. 82.

31 Ouvroir de littérature potentielle.

32 Expression utilisée par Jacques Chevrier dans *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999, p. 96.

33 Barthes, *op. cit.*, p. 64.

34 Balandier, Georges, *Le Détour*, Paris, Fayard, 1985, p. 132.

35 Barthes, Roland, « Requichot et son corps (1973) », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982 (Essais critiques, 3), p. 211.

36 Balandier, *op. cit.*, p. 132.

37 Lire à ce sujet Meschonnic, Henri et Hasumi, Shigehiko (éd.), *La Modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, 199 p.

38 Godbout, Jacques, « Chère Lise », *Possibles*, Montréal, vol. 8, n° 3, 1984. p. 143.

39 Leiris, Michel, « Modernité, merdonité », *Nouvelle Revue française*, n° 345, octobre 1981, p. 1-31.

40 Leiris, Michel, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 241.

41 L'idée selon laquelle ce qui vient d'Europe est nécessairement meilleur que ce qui est d'origine locale est fortement répandue parmi les populations dans les pays jadis colonisés, aujourd'hui sous-développés, singulièrement en Afrique. En gipende, langue bantoue parlée dans le sud-ouest du Congo-Kinshasa, le syntagme *-a Putu* « d'Europe » est accolé aux noms

d'objets originaires d'Europe ou d'Amérique du Nord pour signifier leur excellence : *ngulu ya Putu* « cochon d'origine européenne », grassouillet et velu par opposition à *ngulu ya Asenji* « cochon d'origine locale », maigrelet et lisse, *uta wa Putu* « fusil » par opposition à *uta wa manana* « arc ».

42 Diarra, Abdoulaye et Dumestre, Gérard, « Degoli : louons maintenant le grand homme ! », in *Recueil de littérature manding*, Paris, ACCT, 1980, p. 68-69.

43 Voir par exemple Zame Avezo'o, Léa, « La néo-oralité au Gabon : analyse de la figure du serpent dans les légendes urbaines », in Baumgardt et Ugochukwu, *op. cit.*, p. 229-250.

44 Caractérisé par une syntaxe particulière, un style paratactique et une orthographe phonétisée et des hardiesses néologiques. Voir Queneau, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, 270 p.

45 Notamment Derive, Jean, *op. cit.*, p. 225, note 2 (s'inspirant de Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Londres/New York, Methuen, 1982, 271 p.).

46 Ou *radio-cancan*, « la rumeur publique ».

47 Sur la notion de « légende urbaine », lire Renard, Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 1999, 127 p. (coll. « Que sais-je ? ») et Renard, Jean-Bruno, « Légendes urbaines », in Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris, Rocher, p. 428-437 ; lire également Campion-Vincent, Véronique, « Les légendes urbaines, rumeurs du quotidien, objet d'étude pluridisciplinaire », *Cahiers de littérature orale*, n° 24, p. 75-91 ainsi que Campion-Vincent, Véronique et Renard, Jean-Bruno, *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*, Paris, Payot et Rivages, 2002, 435 p. [1^{re} éd. 1993].

48 Une danse populaire fang à forte charge sexuelle.

49 C'est l'arc musical qui accompagne traditionnellement les cérémonies du culte du Bwiti.

50 Zame Avezo'o, *op. cit.*, p. 229-230.

51 *Ibid.*, p. 231.

52 Sanou, Alain, « Naissance et développement d'une littérature orale urbaine : le répertoire des *jekulu* de Bobo-Dioulasso (Burkina Faso) », in Baumgardt et Ugochukwu, *op. cit.*, p. 251-262.

53 Sanou, *op. cit.*, p. 256.

54 Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 35.

55 Voir l'ouvrage de Jean-Claude Carrière et Umberto Eco, entretiens menés par Jean-Philippe de Tonnac, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, Grasset, 2009, 330 p.

56 Lire Ngalasso-Mwatha Musanji, « Le dilemme des langues africaines », *Notre Librairie* (Paris), n° 98, juillet-septembre 1989, Paris, p. 15-21 (n° spécial « Au-delà du prix Nobel. Colloque de Lagos sur les littératures africaines »).

TROISIÈME PARTIE

VOYAGES, EXPLORATIONS
TRAVELS, EXPLORATION

De la quête d'Afrique au détour par la France : les essais autobiographiques de Manthia Diawara

Susanne GEHRMANN¹

Résumé : Dans *La Formule Bardey*, Alain Ricard mélange récit de voyage et essai scientifique comme le font au même moment des auteurs africains comme Soyinka, Farah ou Mudimbe dont la narration autobiographique, marquée par l'expérience de la migration et de l'exil, se croise souvent avec l'analyse de l'histoire ou de la culture africaine dans le même texte. L'article analyse l'exemple de deux essais autobiographiques de Manthia Diawara, un scientifique cosmopolite dont les déplacements entre les trois continents – Afrique, Europe et Amérique – donnent lieu à une écriture multiforme et engagée que l'on pourrait lire en dialogue avec d'autres témoignages et essais des auteurs africains et africanistes.

Les territoires que visite et traverse le voyageur entre les continents et entre les cultures posent souvent des défis multiples. Comme Alain Ricard l'a montré dans son ouvrage *La Formule Bardey*², l'écriture peut devenir un lieu de méditation des expériences personnelles lors de telles traversées, mais en même temps un lieu de médiation intellectuelle entre le voyageur et ses lecteurs. Ricard associe ainsi la dimension autobiographique du récit de voyage avec des analyses de la littérature, de l'histoire et de la politique africaine. Son livre s'avère un judicieux mélange de genres : essai érudit, récit de voyage et autobiographie intellectuelle de l'africaniste s'y cotoient. Il est intéressant de constater que ce texte d'Alain Ricard s'approche des textes que d'importants auteurs africains ont publiés ces dernières quinze années. Je pense notamment à V. Y. Mudimbe avec *Les Corps glorieux des mots et des êtres* (1994)³, Nuruddin Farah avec *Yesterday, Tomorrow* (2000)⁴ et Wole Soyinka avec *You Must Set Forth at Dawn* (2006)⁵. Ces auteurs font partie de la diaspora intellectuelle africaine et leurs expériences migratoires sont un fil conducteur pour ces textes que l'on pourrait sous-titrer « mémoires » (comme le fait Soyinka), « autobiographie » (collective dans le cas de Farah), mais

également « essai », dans les trois cas. J'utilise le terme générique « essai autobiographique » pour décrire ces textes où la narration de soi, l'histoire de la vie de l'auteur – ou d'épisodes de sa vie – se recoupe avec l'analyse sociopolitique, philosophique, voire culturaliste de son époque. Contrairement au voyage ou séjour de recherche sur le terrain de l'africaniste, les déplacements des intellectuels africains sont marqués par l'expérience de l'exil et de la migration existentielle.

Dans ce contexte, force est de constater que l'histoire de la migration africaine vers l'Occident n'est pas uniquement un bilan de misères, de tragédies et de luttes pour la survie. Elle inclut également les histoires des cosmopolites qui vivent entre les continents et les systèmes de pensée, qui participent à plusieurs cultures en même temps et qui utilisent leur expérience migratoire personnelle afin de réfléchir à la condition de l'Afrique et des Africains d'aujourd'hui. Si la « fuite des cerveaux⁶ » paraît regrettable à beaucoup, il ne fait aucun doute que les intellectuels africains, écrivains, artistes, et universitaires enseignant en Amérique du Nord ou en Europe ont enrichi l'Occident par leur présence. Les sujets qu'ils abordent, dans les productions culturelles et en science, montrent souvent leur attachement au continent qu'ils n'ont pas quitté pour des raisons anodines.

Dans ce bref essai, je vais m'intéresser au cas du professeur de littérature et cinéma comparés à la New York City University, Manthia Diawara, originaire du Mali et de la Guinée (Conakry), et plus précisément à deux textes qu'il a publiés en 1998 et 2003 et dans lesquels écriture érudite et narration autobiographique entrent en dialogue. Né au Mali et ayant passé une partie de son enfance et de sa jeunesse en Guinée-Conakry, Diawara compte parmi les intellectuels africains originaires de pays francophones qui ont fait une carrière académique aux États-Unis et qui ont adopté l'anglais comme langue de travail et d'écriture. Il a publié des livres sur le cinéma africain et afro-américain⁷, ainsi que de nombreux articles en littérature africaine, *black studies* et *cultural studies*. En 1998, il publie *In Search of Africa* et, en 2003, *We Won't Budge. An African Exile in the World*. Dans ces textes, Diawara partage, avec Mudimbe, Farah et Soyinka, l'importance du sujet de la migration et de l'exil, et avec Ricard le mélange de genres entre récit de voyage, essai et narration autobiographique.

Si dans une situation postcoloniale la confrontation de plusieurs cultures est présente *per se* – aussi bien pour le sujet postcolonial africain que pour le voyageur africaniste issu de l'ex-puissance coloniale – on peut dire que l'expérience migratoire accélère et intensifie ce processus. Le sujet migrant, situé entre les espaces et les cultures, se retrouve soumis à une perturbation continue liée à des paradigmes de pensée concurrentiels, ainsi qu'aux conséquences sociales telles que le racisme et la marginalité dans le pays d'accueil. De surcroît, il est confronté au sentiment d'être devenu un « étranger chez soi » à l'occasion de ses retours au pays. Ce retour difficile au pays de l'enfance, la Guinée-Conakry dans ce cas, après 32 ans d'absence, se

situé au cœur de la narration du premier livre de Manthia Diawara, *In Search of Africa*⁸. À première vue, ce livre se présente comme un ouvrage érudit dans lequel le récit personnel est enchâssé en filigrane dans les chapitres analytiques concernant les cultures africaines et afro-américaines, allant de la Négritude au hip-hop. Le deuxième ouvrage, *We Won't Budge. An African Exile in the World*⁹, est d'avantage ciblé sur l'histoire de la migration et des voyages de Diawara entre les trois continents Afrique – Europe – Amérique, mais il ne se limite pas au genre autobiographique dans le sens classique du terme, comme nous allons le voir. Le titre est un emprunt à la chanson populaire de Salif Kéita *Nous pas bouger*¹⁰, chanson qui manifeste le droit des Africains ex-colonisés de s'installer en France. En se référant à Keita, Diawara souligne dès le début son parti pris politique :

We Won't Budge is a literary tribute to a song, « Nous pas bouger », by the Malian singer Salif Keita. He sang it in defense against the exclusion and the human rights violations of Africans in the global world. I intend my book to continue the dissemination of Salif Keita's ideas and to contribute to making the lives of African immigrants better. It is a book about Africans in Europe and how their presence influences European politics. It is also a comparative story of two social systems : race relations in America and France ; identity politics and communitarianism on the one hand, and individualism and universal rights on the other¹¹.

Curieusement, la maison d'édition Présence Africaine a préféré sortir la traduction sous un titre plus neutre : *Bamako – Paris – New York* (2007). Peut-être l'a-t-elle fait par discrétion, au moment où le débat politique autour de la migration africaine vers la France s'échauffait et que le slogan « nous ne bougeons pas d'ici » pouvait – une fois de plus – être perçu comme une provocation – ce qui serait d'ailleurs conforme à l'intention de Manthia Diawara. Les deux livres sont des plaidoyers fervents pour une modernisation de l'Afrique. D'autre part, Diawara milite, en partant de ses expériences personnelles et de ses observations plus générales comme migrant-voyageur, contre le racisme et la xénophobie dans le monde. Je vais montrer comment Diawara exploite parallèlement et la narration autobiographique et l'essai théorique afin de construire une trame argumentative convaincante.

La quête d'Afrique entre la recherche de l'enfance perdue et l'analyse politico-philosophique

L'ouvrage *In Search of Africa* se compose de quatre « Situations » et de huit chapitres. Le concept de « Situation » a été emprunté à Sartre (*Situations I-X*, 1947-1976 dont le dernier volume se consacre au sujet « Politique et autobiographie »). Considérée comme un fait incontournable, dans la philosophie existentialiste la « Situation » désigne d'abord la somme des

conditionnements de l'individu dans l'instant historique qu'il vit sans l'avoir choisi. Toutefois, la pensée libre et l'action de l'homme offrent la possibilité de changer à long terme la Situation qui ne doit donc pas être prétexte au fatalisme. Ce dernier point est décisif dans l'attitude de Diawara qui lutte notamment contre « l'afro-pessimisme », aussi bien des Occidentaux que des Africains, et contre le fatalisme religieux. Dans sa préface, l'auteur explique : « The Situations deal with blackness and modernity, and my own place and role in shaping them. The Situations are designed to provide distance for reflecting on the issues in Africa with which I am concerned¹² ». Dès le début, s'affiche ainsi l'entrecroisement voulu du philosophique et de la théorie avec le récit personnel et l'auto réflexion du narrateur.

Les huit chapitres du livre racontent l'histoire du voyage de Manthia Diawara en Guinée, trente-deux ans après l'expulsion de sa famille d'origine malienne hors de ce pays. Le but officiel de ce voyage est la recherche de matériel afin de réaliser un film sur la vie de Sékou Touré. À cela s'ajoute un désir personnel : celui de revoir son ami d'enfance, Sidimé Laye, un garçon qu'il admirait, qui incarnait pour lui le meilleur de la jeune génération d'une Afrique indépendante et moderne dans les années 1960. La recherche de cet ami et les retrouvailles à Conakry, en 1996, donnent lieu à de multiples réflexions sur l'état actuel de la société guinéenne, et plus généralement ouest-africaine, ainsi qu'à des *flash-backs* narratifs dans l'enfance de Diawara. La distinction entre les « Situations théoriques » et les « chapitres narratifs » du livre n'est pourtant pas nette : le récit autobiographique de voyage contient en effet de nombreux éléments issus d'un ouvrage érudit, et les « Situations » présentées comme des chapitres de réflexion systématique sont délibérément affectées par les pensées personnelles qui se rattachent au parcours individuel de la vie de l'auteur.

Un exemple : la première « Situation » est consacrée à *Orphée Noir* de Jean-Paul Sartre, la fameuse préface à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, éditée par Léopold Sédar Senghor en 1948. Diawara soutient la vision universaliste que Sartre développe en parlant de la Négritude comme étant un « racisme anti-raciste » dont le but serait à long terme de supprimer toutes les divisions humaines basées sur l'origine, l'ethnicité et les classes. Cette relecture de Sartre est due à une expérience personnelle en tant que professeur dans le système universitaire américain. Durant son cours « Introduction to Pan-Africanism », Diawara reçoit des réactions négatives de la part de ses étudiants envers la Négritude : elle est jugée trop molle par les Afro-Américains et trop essentialiste par les Blancs. À cette occasion, l'enseignant se rappelle que lui et sa génération de jeunes Africains dans les années 60-70 concevaient la Négritude comme une philosophie tournée vers une modernisation résolue des sociétés africaines :

My generation had been drawn to Negritude because it promised to make us equal to white people, to lift us above the tribe and the clan, and to provide us with our own nations. Many children of my generation, overlooked by the colonial system, had gone to

school and learned to read and to write only because of Negritude and independence. It is in this sense that we say that Negritude invented us, taught us how to think in a particularly modern way, and put us inside history¹³.

Avec Sartre qui prône l'universalisme final de la Négritude, Manthia Diawara considère, lui aussi, le mouvement comme une étape historique nécessaire vers l'utopie d'une société sans racisme et classes sociales. En même temps, il met ses étudiants et ses lecteurs en garde contre un universalisme qui nie les particularismes afin de maintenir l'ordre des pouvoirs existants, c'est-à-dire la domination des cultures, sociétés et économies blanches/occidentales. Toutefois, il est clair que personnellement, Diawara a toujours revalorisé la Négritude qui fait partie de son bagage intellectuel depuis sa prime jeunesse : « It is easier to ask those who have known modernity without Negritude to forget about it than to demand those of us who owe our modernity to Negritude to abandon it for the universal¹⁴ ».

En ce qui concerne le fil autobiographique du récit, les retrouvailles avec la Guinée des années 1990 et avec son ami Sidimé Laye s'avèrent être un choc pour l'auteur. Le pays est usé par de longues années de dictature, par la pauvreté et la stagnation intellectuelle, comme le lui confirment les écrivains Williams Sassine et Djibril Tamsir Niane qu'il rencontre. Et contrairement à son imagination, ce n'est pas un brillant intellectuel, professeur, avocat ou médecin qu'il retrouve en la personne de Sidimé Laye, son ami d'enfance. À la grande surprise de Manthia, celui-ci est devenu sculpteur sur bois, perpétuant ainsi la tradition de sa famille. De plus, Laye fabrique des masques africains désacralisés pour le marché touristique et européen. Ce que Diawara perçoit d'abord comme étant un scandale – l'ami surdoué qui n'a pas développé ses capacités intellectuelles et qui est devenu un fabricant anonyme de masques à jeter sur le marché de l'exotisme – donne lieu ensuite à une réflexion sur l'art africain et sa réception en Occident dans le chapitre intitulé « Africa's Art of Resistance ».

Diawara apprend par la suite que le régime dictatorial de Sékou Touré avait coupé court aux études de Sidimé en raison de la non-conformité de sa famille avec la « révolution guinéenne ». Le destin de Sidimé Laye s'avère être de plus en plus un miroir inversé pour Manthia Diawara qui comprend que sa vie à lui aurait pu aussi se dérouler de façon similaire s'il n'avait pas migré vers le Mali d'abord, puis vers la France et les États-Unis ensuite. Diawara arrive aussi à comprendre l'art de son ami comme une forme de résistance contre l'Islam et la révolution marxiste imposée par l'État guinéen. Aussi bien la religion musulmane que le régime socialiste avaient interdit les rites liés aux masques ancestraux.

By insisting on carving masks for the market, Sidimé Laye [...] used the market to say no to the evolution. In a way, the surrender of the masks' dramatic appearance to the market system, which turn them into objects for sale, is not so much a sign of the mortification of the masks' spirit as it is an illustration of Sékou Touré's failure to absorb them into the Guinean revolution, to transform their role in the nation-building effort¹⁵.

La dynamique propre du marché africain est également le sujet du chapitre, « The Shape of the Future », dans lequel Diawara fait une analyse clairvoyante de la perte du capital symbolique et économique des pays africains dans les années 1990, à l'ère de la mondialisation. La survie des gens n'est possible que grâce à des aptitudes extraordinaires qui font fonctionner les marchés africains et l'économie informelle malgré la crise.

***We Won't Budge. An African Exile in the World* : le retour en France comme déclencheur d'une mémoire des continents**

Dans *La Quête d'Afrique*, l'histoire de Sidimé Laye montre quel tournant la vie de Diawara aurait pu prendre s'il n'avait pas quitté la Guinée. Les mémoires officielles de l'auteur, « *Nous pas bouger* », s'inspirent, elles, du sort d'autres personnes avec lesquelles Diawara s'identifie. Il s'agit d'abord d'Amadou Diallo, le jeune guinéen immigré aux États-Unis qui, en 1999, fut tué d'une quarantaine de balles par la police new-yorkaise :

Amadou Diallo's story left a sour taste in my mouth. Just as my success story in America could have been his, the tragedy that had befallen him could be mine, as a black man in America – albeit an African¹⁶.

La mort absurde d'Amadou Diallo, symbole du racisme anti-noir aux États-Unis, déclenche en Manthia Diawara le besoin d'écrire l'histoire de sa migration et d'analyser en même temps les mécanismes du racisme et ceux de l'exclusion des Africains dans le monde aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Le deuil et la rage sont les émotions fortes qui dominent ce texte dès le début, de sorte qu'il se lit comme un appel d'urgence à l'humanité : « I am sadder than I have ever been before because the more they say the world is globalized, the more they marginalize Africans and endanger our lives¹⁷. » L'élément autobiographique est beaucoup plus présent et cohérent que dans *In Search of Africa*. Mais il s'agit aussi en quelque sorte d'une autobiographie collective – comme l'indique d'ailleurs le « Nous » du titre – car Diawara donne de nombreux exemples d'autres histoires de migrants africains et offre une analyse de leur situation sociopolitique dans le monde¹⁸.

Sur un premier plan temporel et spatial, le récit retrace l'année sabbatique que le professeur Diawara passe à Paris. Il s'agit – après la Guinée dans *In Search of Africa* – d'un autre retour vers des lieux de son passé. Après les premiers six mois de son séjour à Paris, Diawara se rend à Bamako où il se sent douloureusement à l'écart des siens : tout comme il est devenu un étranger pour sa famille, la vie malienne avec sa religiosité et ses hiérarchies lui paraît étrange, et même intolérable. En rentrant de Bamako, Diawara

souffrir d'un accès de malaria et, selon le récit, c'est dans la condition d'un fiévreux hallucinant qu'il rassemble les souvenirs qui constitueront par la suite le texte de *We Won't Budge*. La métaphore de la fièvre que j'interprète plutôt comme un élément fictif nécessaire à la construction du texte, et moins comme un élément référentiel, exprime l'état d'urgence des problèmes traités affectant le personnage-narrateur Diawara. Ironiquement, elle rappelle la fièvre tropicale dont souffrent de nombreux « héros » de la littérature coloniale lors du voyage en Afrique. Cette perturbation explique aussi le choix d'un récit non linéaire et uniforme dans le style qui saute d'un fil à l'autre, de la mémoire non chronologique au discours scientifique et politique, et aux séquences rêvées qui sont également enchâssées dans le texte. Symboliquement, la maladie s'empare de Diawara au début de son récit pour le quitter à la fin. L'écriture s'avère être un processus thérapeutique qui permet au sujet migrant de faire le bilan de sa vie, de méditer sur la condition de ses confrères partout dans le monde, de partager « the burden of memory¹⁹ ». L'image de la maladie se révèle donc être une stratégie littéraire, contredite par le niveau d'auto-réflexivité d'une haute conscience et d'une lucidité du texte dont Diawara exprime ailleurs l'hybridité :

By making the past speak to the present in this manner and using literary techniques to write the history of African immigrants, I hope to go beyond anthropology and sociology, while continuing the discussion with these academic disciplines. I call my approach reverse anthropology, or neo-anthropology, or simply cultural studies. That is, I study African immigrants in Europe and America by using, whenever appropriate, the tools of anthropology, sociology, literature, memoirs, the epistolary form, and travel narratives²⁰.

Les douze chapitres du livre ne sont donc pas organisés de façon chronologique, mais associative. Le texte commence avec le séjour à Bamako où Manthia Diawara se sent, dans la tradition d'un Samba Diallo²¹, déchiré entre les cultures : « Exile has made me a different man indeed. [...] I have become inadequate, a bastard of Africa and America, one who has been lost to modernity²² ». Dans un night-club de Bamako, il rencontre Johnny, un ami qui, comme lui, avait immigré aux États-Unis dans les années 70, mais avait été renvoyé au Mali dans la honte suite à son arrestation lors d'une razzia organisée contre le travail illégal. Johnny est devenu un détraqué mental qui erre dans la nuit bamakoise ; il apparaît à Manthia comme un spectre du passé.

De retour à Paris, Diawara se remémore tous les incidents racistes qu'il a observés et dont il a souffert depuis son arrivée pour l'année sabbatique : contrôles arbitraires par la police, humiliations dans les aéroports et les bureaux administratifs, discours des politiciens et presse populaire de plus en plus anti-immigrants, anti-noirs. Arrivé à Paris avec un projet de recherche sur le rôle du *Rassemblement Démocratique Africain* lors des indépendances, c'est la colère de voir la France abandonner de plus en plus ses principes d'égalité, de fraternité et de liberté qui le fait changer d'avis : il décide alors

d'écrire un livre sur les immigrants africains en France. Il s'agit, sans doute, du présent livre – qui s'est tourné de plus en plus vers l'autobiographique dans le processus d'écriture.

Lors de sa crise de malaria, le souvenir de Johnny revient de manière hallucinante. À leurs débuts difficiles aux États-Unis en tant qu'étudiants, ils travaillaient ensemble dans le même restaurant, tous deux sans permis de travail. Ce n'est que par hasard que Johnny se fait attraper par la police et qu'il sera rapatrié, tandis que Manthia échappe de justesse à ce sort. Tout comme Sidimé Laye dans *La Quête d'Afrique*, Johnny s'avère être un miroir inversé de l'auteur, l'autre face de la médaille, l'autre manière possible dont sa vie aurait pu se passer : il aurait pu avoir le sort d'un migrant raté qui fait la honte de sa famille et de son pays, une honte qui rend fou. Manthia se sent en particulier coupable envers Johnny parce que c'étaient ses propres lettres présentant les États-Unis comme le pays des chances réelles pour les noirs immigrés – contrairement à la France – qui avaient incité son ami à venir.

Dans les chapitres suivants, des lettres sont insérées (pour varier le style...) dans le récit comme un moyen de rendre la mémoire plus authentique. Elles constituaient, au moment de leur rédaction, une première étape d'écriture thérapeutique et un exercice pour les aspirations de l'écrivain-chercheur que Diawara deviendra plus tard. Durant les années difficiles, étant jeune migrant à Paris puis à Washington D.C., Diawara écrit de nombreuses lettres à ses amis et à sa famille en Afrique, un moyen non seulement pour maintenir les liens, mais pour consciemment gérer sa propre situation.

During those years in America, I maintained my relationship with home and my friends through my letter writing. It was also the one activity, besides reading, that enabled me to conquer the loneliness of exile. Writing also gave me a sense of power over our existence as alien immigrants. Through writing, I could define my reality in my own terms and make myself the agent of my own destiny. In other words, as I described my activities to my friends in my letters, they became reality for me in Washington. Writing also provided me with a sense of individualism and autonomy : a belief that I had a unique point of view and that, one day, the world would discover me as an intellectual – that my name would go beyond the circle of my friends and family²³.

Durant son séjour de trois ans à Paris avant de partir en Amérique – inscrit à la faculté, mais en réalité trimant dans les usines – Diawara s'était déjà forgé une identité imaginaire « d'écrivain africain » qui lui permettait de s'élever au-dessus de la condition habituelle des immigrants. Dans le chapitre « Portrait of the Writer by Himself », il explique comment cette existence d'écrivain avant la lettre l'a aidé à survivre les années difficiles à Paris, en lui permettant de se faire accepter dans des milieux intellectuels, et aussi d'impressionner des femmes.

Par la suite, la mémoire de Diawara continue d'osciller entre les espaces – Bamako, Paris et ses banlieues, Washington –, les temps – passé non chronologique, présent –, et les sujets : son histoire personnelle, ses amours, ses observations des immigrés maliens d'aujourd'hui à Paris dont il critique

notamment le sexisme. Son admiration des femmes africaines migrantes qui portent souvent le fardeau pour la survie de toute une famille – voir en particulier le chapitre « My cousin Binta » – se heurte aux membres de sa famille étendue qui, eux, continuent de prôner la polygamie et l’excision. Un autre fil conducteur du livre est la conscientisation de Manthia Diawara pour la lutte des Noirs américains contre un racisme structurel qui se différencie du paternalisme colonial français. Toutefois, c’est la nouvelle confrontation avec la France que Diawara visite en tant que professeur éminent et où il se fait encore traiter comme un homme de deuxième classe – immigré, Africain – qui révèle qu’il n’y a pas un racisme pire ou meilleur.

En guise de conclusion

À travers sa réflexion sur la vie migrante entre les cultures et son approche théorique culturaliste, Manthia Diawara apparaît comme un sujet postcolonial par excellence. Loin d’une simple célébration de l’hybridité, Diawara est conscient que l’image du passeur de cultures dans l’entre-deux peut s’ériger en un nouveau stéréotype de l’intellectuel africain :

The dislocation of politics from culture and society makes me want to be a postcolonial subject who can make a virtue out of living in these contradictory spaces, in the here and there at the same time, in the in-between and hybrid spaces – neither African nor American, and African American at the same time. To be able to say things as “Africa does not exist” and “Africa is an invention”²⁴. To be able to make my “creolity” a pure poetic statement, where rootlessness becomes the only grammar²⁵. To find the pleasure of the text in Deleuze, Foucault and Barthes, and to be able to commit myself to denouncing the essentialism of black people everywhere – their retrograde nationalism, sexism, and homophobia. [...] But as hard as I try, I cannot find peace and satisfaction in living in these contradictory spaces. I feel as if I am being forced to accept an exotic image of myself, to remain non-threatening to the very logic that made a fixed stereotype out of me²⁶.

Si la postcolonialité se rapproche des paradigmes postmodernes, privilégiant l’esthétique et un certain nihilisme nonchalant concernant les réalités sociales, tout engagement devient factice. Voilà pourquoi Diawara se proclame, tout au long de son texte, homme de la modernité et souligne son parti pris politique, démocratique et progressiste.

In Search of Africa est un appel ardent aux Africains à joindre la modernité globale afin de sortir le continent de sa condition dégradante actuelle, un appel à la laïcité et à la démocratie, un appel à la transgression des classes, des castes et de l’ethnicité dans les sociétés africaines, un appel aux droits humains incluant les droits des femmes et des enfants. *We Won’t Budge* est un appel ardent aussi, aux Blancs Européens et Américains surtout, à autoriser la modernisation de l’Afrique et l’intégration des Africains migrants dans un

monde globalisé, en supprimant enfin le racisme et la marginalisation dus aux stéréotypes et aux clichés de l'Afrique et des Africains.

Évidemment, les deux livres s'adressent à un double public, africain et occidental. Surtout, *Nous pas bouger* est un livre écrit dans un fort esprit de communauté : l'histoire d'un immigré africain qui se croise avec toutes les histoires de tous les Africains migrants qui peuvent se reconnaître dans ce récit. Bien que Manthia Diawara ait une position d'intellectuel cosmopolite vivant loin de sa culture d'origine et qu'il critique certains aspects de la vie des immigrés « ordinaires », lui, qui survivait également par des travaux dégradants au début de sa vie de migrant, il reste néanmoins sincèrement solidaire avec eux. Si dans *In Search of Africa* l'élément analytique et l'écriture érudite sont plus prononcés que dans *We Won't Budge* qui fonctionne bien plus sur le mode des mémoires classiques, le mélange de genres et de styles entre narration autobiographique et discours scientifique caractérise cependant les deux ouvrages. Il s'agit de créations multiformes, engagées à la fois émotionnellement et intellectuellement – et c'est ce qui crée leur force.

1 Humboldt-Universität, Berlin.

2 Ricard, Alain, *La Formule Bardey : voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, 284 p.

3 Mudimbe, V.Y., *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Paris/Montréal, Présence Africaine/Humanitas, 1994, 228 p. Dans la même veine, voir aussi son journal, Mudimbe, V.Y., *Cheminements. Carnets de Berlin (avril-juin 1999)*, Montréal, Humanitas, 2006, 223 p.

4 Farah, Nuruddin, *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, Cassell, Londres, 2000, 198 p.

5 Soyinka, Wole, *You Must Set Forth at Dawn. A Memoir*, New York, Random House, 2006, 528 p.

6 Cf. le numéro 20/2002 de la revue électronique *Mots Pluriels : Brain Drain and national (de) construction in Africa / Fuite des cerveaux et (de) construction nationale en Afrique*, édité par Alexie Tcheuyap. En octobre 2007, le congrès bi-annuel de l'association des universités africaines tenu à Tripoli était consacré au sujet : « The African Brain Drain – Managing the Drain : Working with the Diaspora », cf. <http://www.aau.org/corevip07/index.htm?lang=fr> (dernière consultation le 10/8/2009).

7 Diawara, Manthia, *African Cinema, Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, 190 p. ; Diawara, Manthia (éd.), *Black American Cinema*, New York, Routledge, 1993, 315 p. Il a également fondé la revue *Black Renaissance/Renaissance Noire* en 1996.

8 Diawara, Manthia, *In Search of Africa*, Cambridge, Mass/Londres, Harvard University Press, 288 p. (paru en français sous le titre *En quête d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 2001, 308 p.).

9 Diawara, Manthia, *We Won't Budge. An African Exile in the World*, New York, Basic Civitas Books, 2003, 271 p. (paru en français sous le titre *Bamako – Paris – New York*, Paris, Présence Africaine, 2007, 278 p.).

10 La chanson originale sort en 1989 et devient vite l'hymne des immigrés africains en France. Cf. Traoré, Karim, « “Nous pas bouger” : Une mémoire mande au rythme de la “World Music” », in Christian Petr (éd.), *Droits de l'Homme. Droits de la Collectivité en Afrique*, Paris, Éd. Nouvelles du Sud, 1998, p. 56-66. En 2007, Salif Keita sort une reprise réalisée avec les jeunes rappeurs afro-français du groupe L'Skadrille. Le clip vidéo qui

accompagne cette nouvelle version superpose les images de l'Afrique colonisée et celles de la violence en banlieue française.

11 Diawara, *We Won't Budge*, *op. cit.*, p. XII.

12 Diawara, *In Search of Africa*, *op. cit.*, p. VII.

13 *Ibid.*, p. 8.

14 *Ibid.*, p. 9.

15 *Ibid.*, p. 181.

16 Diawara, *We Won't Budge*, *op. cit.*, p. VII-VIII.

17 *Ibid.*, p. x.

18 Le procédé dans *Yesterday, Tomorrow* de Nuruddin Farah est inversé : Farah part des interviews afin de constituer un tableau des narrations multiples de la diaspora somali, mais en même temps, sa propre histoire rentre de plus en plus dans le texte. La trame autobiographique du sujet-écrivain se superpose ainsi à la dimension collective.

19 Diawara, *We Won't Budge*, *op. cit.*, p. 14.

20 *Ibid.*, p. XI-XII.

21 Protagoniste du roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, 191 p.

22 Diawara, *We Won't Budge*, *op. cit.*, p. 7.

23 Diawara, *We Won't Budge*, *op. cit.*, p. 123-124.

24 Allusion à V.Y. Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington/Indianapolis/Londres, Indiana University Press/James Currey, 1988, 241 p.

25 Allusions au concept de l'identité rhizomatique d'Édouard Glissant et au mouvement de la Créolité lancé par Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé.

26 Diawara, *In Search of Africa*, *op. cit.*, p. 218.

« White but not quite »: Literary Perceptions of the African Interpreter

Flora VEIT-WILD¹

Abstract: African interpreters belong to an early group of philologists and linguists. They played an essential role in the negotiation of political and textual space/terrain on the continent. This essay investigates how African writers of today « interpret the interpreters ». Poised on the dividing line between colonial rule and African society, they are invested with power and agency and can be allies or traitors to either side. Works by Achebe, Cary, Oyono, Hampâté Bâ and Kourouma will shed light on the various ways of mimicry (Bhabha) and tricksiness (Gates) of their interpreting protagonists.

[...] linguistically Esu is the ultimate copula, connecting truth with understanding, the sacred with the profane, text with interpretation [...]. [Qualities of Esu are] individuality, satire, parody, irony, magic, indeterminacy, open-endedness, ambiguity, sexuality, chance, uncertainty, disruption and reconciliation, betrayal and loyalty, closure and disclosure, encasement and rupture [...]. The Fon call Legba “the divine linguist”, he who speaks all languages [...]. Esu’s most direct Western kinsman is Hermes. Just as Hermes’ role as a messenger and interpreter for the gods lent his name readily to *hermeneutics* [...], so too is it appropriate for the literary critic to name the methodological principles of the interpretation of black texts *Esu-tufunaalo*, literally “one who unravels the knots of Esu”. (Gates, Henry Louis, *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 6-9.)

Prologue

The protagonists of this essay², whom we will encounter on our literary journey, are the divine messengers, linguists and multi-faced tricksters, the Greek Hermes and his Yoruba counterpart Esu-Elagbara. For Hermes and Esu-Elagbara, transmitting a message and decoding it are closely linked: they are both translators and interpreters and belong, in fact, to our extended family of expounders of literary texts. They will be flanked by two eminent theoreticians, Homi Bhabha and Henry Louis Gates, whose concepts of « colonial mimicry » (Bhabha) and of the « Signifying Monkey » (Gates) will serve us as means of divination³.

« Blancs-Noirs » and « Mimic Men »

From a historical point of view, the origin of the profession of the African interpreter⁴ is closely bound up with the advance of colonialism in Africa.

The most important figure at this turning point in African history – the inception of colonialism – is neither the new ruler nor the old conquered king, but their mediator, the interpreter⁵.

All key literary works from Africa, in which interpreters appear, are set in this period. Yet, astonishingly, to date these have received little critical attention:

[L] e personnage de l'interprète est situé dans une situation de crise: la colonisation. Figure marquante dans le développement du roman négro-africain et de l'histoire des peuples colonisés, le traducteur-interprète a presque toujours été consigné à l'oubli⁶.

This essay attempts to remove them from oblivion and to examine how this historical figure is reworked in literary texts and how, with its help, the colonial project as such is put under scrutiny and subjected to ironic commentary. But first of all it is necessary to have a closer look at the historical role of this figure.

In the French colonial administration in particular, the interpreter had a central position. He belonged to the category of « Intermediaries, Interpreters, and Clerks », who had a crucial role in the emergence of an African middle-class⁷.

African colonial employees bridged the linguistic and cultural gaps that separated European colonial officials from subject populations by managing the collection and

distribution of information, labor, and funds. In executing their duties as official representatives of the colonial state, these African employees [...] blurred colonial dichotomies of European and African, white and black, « civilized » and « uncivilized ». At the same time, these men created key intersections of power, authority, and knowledge. Africans who rendered services to Europeans often strategically used their influence and authority to enhance their personal wealth, political power, and status⁸.

As we shall see, this historical assessment is confirmed by literary sources. Conversely, historians have often relied on literary works as a historical source for this topic, in particular on the works of Amadou Hampâté Bâ, who himself worked as an interpreter in the French colonial service⁹. In his work we also encounter the aforementioned blurring of racial distinction, for Hampâté Bâ's interpreter figures belong to the category of « Blancs-Noirs », who are positioned between the « Blancs-Blancs » and the « Noirs-Noirs », also designated by Jean-Pierre Gourdeau as a new « race » (« nouvelle race »).

Une nouvelle race est pourtant née, celle des « Blancs-Noirs », satellites du pouvoir colonial, fabriqués de façon plus ou moins rudimentaire puis placés sur orbite pour servir de relais aux exigences du Blanc. Plantons, commis, petits agents administratifs, copistes, télégraphistes, gardes-cercle etc., vivent dans l'ombre des maîtres. Ils ont tous le privilège de parler le « forofifon-naspa » ou « français-tiraillleur ». Parmi ces « Blancs-Noirs » [...], les interprètes tiennent le haut du pavé¹⁰.

Their conditioning into « being white » took place at the « Ecoles des Otages », to which the sons of African rulers were sent. The first of its kind was established in 1855 in Saint Louis by General Faidherbe, the French governor for West Africa. Amadou Hampâté's protagonist Wangrin describes how being white was inscribed into the body language of a Blanc-Noir.

Il ne fallait pas, disait-on, moins de dix ans pour apprendre, imparfaitement d'ailleurs, les gestes support du parler français, dont voici les plus caractéristiques: tendre de temps à autre le cou en avant; tantôt écarquiller les yeux, hausser les épaules, froncer les sourcils; tantôt tenir les bras en équerre, paumes ouvertes; croiser les bras sur la poitrine et fixer son interlocuteur, imprimer à ses lèvres des moues diverses; toussoter fréquemment, se pincer le nez ou se tenir le menton, etc.¹¹.

The young Blancs-Noirs underwent a strict selection process, whose criterion was not intelligence but a « balanced » character, for it was well known that knowledge entailed also the danger of revolt¹², highlighted by Bhabha in his theory of mimicry. The decrees of the British colonial politicians in India, which Bhabha uses as a source, refer to « a class of interpreters between us and the millions whom we govern – a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect¹³ ». Bhabha demonstrates how, through its inherent ambivalence, the colonial project becomes a trap for the coloniser. The more he endeavours to reform the colonised Other, to make him the same as himself (that is « white »), but at the same time to preserve the necessary ounce of difference, to discipline and control him, the more he loses his grip on him. Hence,

Bhabha argues, colonialism always remains « an *ironic* compromise »:

Colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, *as a subject of a difference that is almost the same, but not quite*. [...] The *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority. [...] The ambivalence of colonial authority repeatedly turns from *mimicry* – a difference that is almost nothing but not quite – to *menace* [...] ¹⁴.

At the same time, the *mimic men* who highlight this ambivalent colonial discourse become « parodists of history ». « [C]olonialism [...] repeatedly exercises its authority through the figures of farce [...] ¹⁵ ».

It is at this point that I see a possible connection between Bhabha's and Gates' theoretical concepts. Bhabha's « parodists of history », as I will argue, can turn into Gates' trickster figures. Situated on the dividing line between « blanc » and « noir », colonial and African, and – as we will see – also between modernity and tradition – the early intermediaries had to juggle constantly between identities and loyalties. It is this peculiar quality of always being on the verge of compromise that turned them into such intriguing literary figures. Do they become traitors and corrupt individuals or do they use their position in order to cheat on their colonial rulers?

Achebe's interpreters: parodists of history

The interpreter in *Things Fall Apart* (1958), who comes into the village of Umuofia with the first white missionary, appears, from the beginning, as a comical figure:

When they had all gathered, the white man began to speak to them. He spoke through an interpreter who was an Ibo man, though his dialect was different and harsh to the ears of Mbanta. Many people laughed at his dialect and the way he used words strangely. Instead of saying « myself » he always said « my buttocks ¹⁶ ».

The comedy arises through a typical feature of the interpreter figure: he is not fully foreign, and yet he is a little bit (« not quite... »). At the same time, *Things Fall Apart* raises the precarious question of what side the interpreter is on. When the second white missionary, who is much more antagonistic towards the inhabitants of Umuofia than his predecessor, has the *egwugwu* [ancestral spirits] chased out of the church, his interpreter sees himself as a mediator and misinterprets: « Okeke interpreted wisely to the spirits and leaders of Umuofia: "The white man says he is happy you have come to him with your grievances, like friends. He will be happy if you leave the matter in his hands" ». However, the respectable representatives of the community

regard the rift of non-understanding as « unbridgeable », i.e. « untranslatable », they do not let themselves be « translated » to the other side:

We cannot leave the matter in his hands because he does not understand our customs, just as we do not understand his. We say he is foolish because he does not know our ways, and perhaps he says we are foolish because we do not know his. Let him go away¹⁷.

The result: « When the *egwugwu* went away the red-earth church which Mr Brown had built was a pile of earth and ashes¹⁸ ». « Translation in contexts of asymmetries of power creates significant opportunity for mistranslation as well as for selective translation », historians say on this subject, « translation in colonial contexts was thus never, an innocent act¹⁹ ».

Nevertheless, the interpreters' efforts at mediation in *Things Fall Apart* still seem relatively innocent when compared with *Arrow of God*, published eight years later. In the half-century following the events of *Things Fall Apart*, the interpreter's position of power and its accompanying arrogance have increased enormously. Announced as « Chief Messenger of the great white man, the Destroyer of Guns », he is now flanked by his own escort. Chief Ezeulu, who receives him, has clearly recognised the irony of the situation when he says: « “That is as it should be. The white man sends a man from Umuru and the man from Umuru is shown the way by a man of Umuaro”. He laughed²⁰ ». Not only is the representative of the white man now a complete stranger, he is also significantly « whiter » than his predecessors in *Things Fall Apart*. In the manner of a European, he takes a small book out of his breast pocket – he is dressed like a European! – and asks for the names of those present in a brusque and, for Igbo ears, rude way, subsequently endorsing his mannerisms: « Yes, the white man is not like black men. He does not waste his words²¹ ». Here the figure of the interpreter does not only appear as the representative of his white superior but *embodies* him: « “Everything is in my hands; if I say that the white man will see this person, he will see him. Your kinsman will tell you what I eat.” He smiled and put his fez back on the head²² ». Ezeulu's ironic answer subtly alludes to the typical concomitants of power: the obsession with money-making and corruption.

« That is a small matter », said Ezeulu. « It will not cause a quarrel. I do not think that what you will put into that small belly of yours will be beyond me. If it is, my kinsmen are there to help ». He paused and seemed to enjoy the messenger's anger at the mention of his small size²³.

Whilst this passage seems like a subtle allusion to Jean-François Bayart's « politics of the belly²⁴ », the reference to his small belly turns the man of power into a caricature, a parodist of history.

Re-reading Cary's Mister Johnson as a trickster figure

Joyce Cary's novel *Mister Johnson* of 1939, which is set in northern Nigeria in the 1920s – very close in time to the plot of *Arrow of God* – became popular as a projection screen for Achebe's « Writing Back » to the racist image of Africa in colonial literature. Interestingly however, a comparison between the interpreter figures of Achebe and Cary shows that these are not so dissimilar as one might think when looking at the « Writing Back » debate, as I suggest in my re-reading of Cary's novel.

After the First World War Cary worked as a colonial official in northern Nigeria and was responsible for road building and the provision of rural areas with drinking water. The building of a road, which connects the remote village of Fada with the main highway and centres of communication, is also the major project of the District Commissioner Rudbeck, into whom Cary no doubt worked some of his own anxieties and attitudes. Like Cary, Rudbeck is no die-hard racist and makes an effort to improve living conditions in rural Nigeria. His young office clerk, Johnson, rarely appears as an interpreter strictly speaking, since by that time a form of broken Nigerian English was already widely established as a lingua franca. He, however, appears as a typical representative of the category of intermediaries; through his exaggerated identification with everything that comes from the whites, the farcical nature of the « white but not quite » in him becomes very evident. However, as this identification also turns him into an enthusiastic advocate of modernisation, he helps his superior to complete the difficult task of road building against the fierce resistance from the traditional village authorities (Emir and Wazir).

« Ah, that road – what a misfortune ». [says the Wazir]

« A misfortune ». Johnson laughs. « Why, it is the finest work in Fada – it will bring wealth to the whole country²⁵ ».

It is understandable that Achebe – and many others following him – have read and criticised the figure of Mister Johnson as a racist stereotype of the naively foolish, childish and all-round laughable « Native ». Yet in doing so they have failed to consider that through the farcical nature of this figure the colonial project itself is mocked and mimicked, even if this is not the author's intention. Such a reading of Cary's novel, in turn, brings Cary closer to Achebe, who uses his interpreter figures for his ironic inquiry into the process of colonisation. At the same time however, Achebe's interpreters mainly appear as vain and laughable surrogates of their colonial masters, puppets and imitators without any character of their own. Cary's Mister Johnson, who is of course an equally comical figure, is nevertheless – to use current jargon – invested with *agency*. He displays, as I argue, typical features of the trickster figure. Like other representatives of his class he has the ability to use the state

of being in-between for his own benefits; *e.g.* embezzling funds or stealing secret documents from the District Commissioner's safe, in order to secure the Emir's and Wazir's goodwill and their money. It is therefore possible to read Cary's novel – like Bâ's *Wangrin*, to which I will come later – as a picaresque novel, even though Wangrin, of course, appears to be a far superior figure. Whereas Johnson stands as a naive, awkward and rather dumb creature who always manages to get out of tight spots, Wangrin is highly intelligent, cunning and master of his own fate.

French pomp and pastiche: Oyono's colonial satire

It is no coincidence that the Camerounian Ferdinand Oyono, whose novels *Une Vie de boy* and *Le Vieux nègre et la médaille* (both 1956) were published at almost the same time as Achebe's *Things Fall Apart*, exposes the caricaturesque features of the colonial onslaught much more starkly. The French colonial administration, with its pomp and ceremony, its exaggerated claims to superiority and arrogance in the face of everything foreign, was much more suited to satirical hyperboles than the withdrawn and unobtrusive Brit. Thus the whole set-up of *Le vieux nègre* implies and embodies satire: the old villager Meka is to receive a medal for his great merits for the French, in the presence of the Governor General, and – of course – on the 14th of July, the French national day. While at the beginning of the novel, Meka himself appears as an utterly ridiculous figure, waiting awkwardly in Western clothes for the white officials to arrive until his bladder is almost bursting, Oyono then uses his protagonist to turn the narrative upside down and unmask the deeply false gestures of fraternisation between the coloniser and the colonised. Not surprisingly, the « slippage » (Bhabha) between the real and its fake takes place in the very act of communication, *i.e.* the act of translation. The interpreter renders the speech of the French High Commissioner in front of the assembled white and black attenders as follows:

Le grand Chef dit qu'il est très content de se trouver parmi vous, qu'il dit merci pour le bon accueil que vous lui avez fait. Puis il a parlé de la guerre que vous avez faite ensemble contre les autres Blancs de chez lui... et il a terminé en disant que nous sommes plus que ses amis, nous sommes comme des frères, quelque chose comme cela... Tout le monde se mit à applaudir, l'interprète rejoignit sa place²⁶.

The formula « quelque chose comme cela... », which the interpreter uses every time the white speakers allude to the allegedly common cause with the blacks, exposes the hollowness of their declarations and their pompous demeanour. The effect of this unmasking is brought to a further climax through the way in which Meka, naively, takes the High Commissioner seriously and makes the interpreter translate his response to the « Big Chief »:

Meka demande si vous pouvez venir manger avec lui le bouc que son beau-frère lui a apporté pour célébrer la médaille que vous lui avez donnée. Il le dit parce que depuis que les Blancs sont ici, il n'a jamais vu un Blanc inviter un indigène ni un indigène inviter un Blanc. Étant donné qu'ils sont maintenant des amis ou plus que cela comme le grand Chef l'a dit, il faut bien que quelqu'un commence²⁷.

In contrast to other novels discussed in this essay, Oyono's interpreter does not appear as a central figure; he is perhaps better understood as a catalyst necessary to let the colonial satire unravel itself²⁸. The agency here lies with Meka, though he himself seems utterly unaware of it. This, critics have argued, makes his character somewhat incongruous.

Oyono's vision is a comic vision of a world where everything is taken so seriously, [yet] the Europeans are comic because of the shameless insincerity of their gesture of friendship, and Meka is comic because he accepts it until events have taught him better²⁹.

Yet, on the whole, Oyono's novel is quite in line with other literary works in as much as it emphasises the elements of parody and mimicry inherent in the colonial venture: after the High Commissioner's speech, « les Blancs applaudirent, puis les Noirs les imitèrent³⁰ ».

Hampâté Bâ's *Wangrin*: Power and Intrigue

Bâ's novel – perhaps more accurately described as a long epic tale made up of a series of episodes – is to my knowledge the only work of African literature which has the figure of the interpreter as its protagonist and in its title³¹: *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*. True to this title, Wangrin appears as a prototype of the African interpreter who has artfulness written all over him. Like the author himself, Wangrin is a typical Blanc-Noir, who before, during and after the First World War works as an interpreter in the service of the early French colonial administration of West Africa. However, in contrast to Achebe and Oyono, in Bâ we do not experience any antagonism between colonial and African culture, but rather a tolerance of both³². Nevertheless his narrative is tinged with a subtle form of irony, a kind of « tongue-in-cheek » humour, as his protagonist appears as a typical trickster figure. Thus *Wangrin* serves as a superb example for combining Bhabha's and Gates' concepts in reading the literary figuration of the African interpreter.

The narrative lingers intriguingly between fact and fiction and is full of textual and generic ambiguities³³, a result of the way in which Bâ's book was conceived and written. As he explains in his preface, it has its origin in a promise made to the interpreter and merchant Wangrin, whom Bâ met in 1912, to record his life story and transmit it to posterity. This means that the

text is, supposedly, transposed and translated from the oral into the written; from Bambara in which it was told into French; from the autobiographical voice into the voice of Bâ's narrator, which – to make it even more complex – is towards the end joined by the voice of Wangrin's griot and his arch-rival Romo, whom Bâ consulted after Wangrin's death. Hence, the text fulfils major characteristics of what Gates defines as « signifying », the language of « negro culture », which he, in turn, links with the ambiguous, playful, metaphorical, ironic language of the Yoruba deity Esu.

The black tradition is double-voiced. The trope of the Talking Book, of double-voiced texts that talk to other texts, is the unifying metaphor within this book. Signifyin (g) is the figure of the double-voiced, epitomized by Esu's depictions in sculpture as possessing two mouths³⁴.

Just as the text itself can be read in Gates' sense of signification, its protagonist Wangrin displays all the attributes of the divine trickster figure. Not only is he, linguistically, master of many voices apart from his mother-tongue Bambara and his excellent French, he speaks Ful, Dogon, Mossi, Djerma, Hausa, and some Baule and Bete³⁵. His high intelligence and traditional as well as modern education enable him to shift, smoothly and chameleon-like, backwards and forwards between the lines, changing his colours as he goes. It is no coincidence that he chose Gongoloma-Sooké as the god who will protect him, the bizarre god of contradiction, who is both good and bad, who « drinks through his nostrils and eats through his anus » and resembles the trickster god Esu-Elegbara. Gongoloma-Sooké is in turn mythologically linked to the chameleon³⁶. After earning the respect of his colonial superiors, he secures the support of the most powerful worldly and religious personalities in the local communities, e.g. the fraternities of rich men and the marabuts, and gets himself one of the most eloquent griots. Thus feeling fortified and invulnerable, he succeeds in accruing more and more wealth through an array of the most sophisticated tricks and intrigue, not even shying away from crude swindling. When for example, following the outbreak of the First World War, the French government requisitions millet, rice and animals for slaughter and Wangrin is given the task of keeping the requisitions register, he fiddles the figures and has hundreds of not registered cattle sent to the Gold Coast, where they are sold for a large sum of money. Knowing precisely the weaknesses and vices of his French superiors, he is able to bend them to his will. Thus he has costly English bridles, toiletry, household articles and clothing brought from the Gold Coast and given as gifts to the « big » and « small » commanders, « [...] pour se les concilier. Le prix de trois bêtes sur cinq y passa, mais le placement en valait la peine³⁷ ».

In all his dealings Wangrin displays a high degree of agency and, obviously, of trickiness. Not unfittingly, the German edition of Bâ's novel carries the subtitle *Ein Schelmenroman aus Afrika* (« A Picaresque novel from Africa »). Even when it becomes clear that Wangrin can no longer survive in the

colonial service, he takes the initiative by quitting and setting himself up as a businessman. Here, too, he knows how to form connections with the local traders (French and Lebanese-Syrians) and to make even more money in no time at all. He buys himself a sports car as his new status symbol, dashing to and fro between his various businesses; in doing so he marks himself out as a proud advocate of modernity. However, the ambiguous nature of Bâ's narrative will not even leave this statement stand as uncontested, rather it gives the last word to the old gods. When eventually Wangrin, seduced by a white woman, turns to alcohol, he meets the fate which was foretold at his circumcision: he loses the stone which connects him with his protector god Gongoloma-Sooké and with this his protection. Completely impoverished, having become a beggar and alcoholic, he falls into a ditch and dies.

Yet, in spite of this ending, it is hardly surprising that historians like to quote the story of Wangrin as a source of reference for the emergence of an African bourgeoisie. The first Africans in colonial services use the state of being in-between in order to appropriate European knowledge, languages and technology, to spin webs of intrigue across both sides and in doing so to make themselves rich and influential in their own society: « Wangrin is the exemplar of the new class that European imperialism created all over Africa out of petty bureaucrats evolving into a moneyed bourgeoisie³⁸ ». This reading of *Wangrin* also corresponds with the fact that – in contrast to Achebe and Oyono – Hampâté Bâ does not draw a binary opposition between white and black culture and society, but a complex system, in which the space in-between is inhabited by middle men such as Wangrin who fully participate in both worlds³⁹. This makes Bâ's tale a chronicle, a social tableau, which explores in minute detail the multifarious tensions and interconnections between the individual groups.

Finally, the question remains of whether the reader of Bâ's novel can identify with his protagonist. Can we empathise with this scoundrel who dupes even his most well-meaning and generous patrons such as Romo, who does not shy away from courting a woman in order to place her as a spy in the bed of the white commander, who maliciously has a beautiful young girl deflowered by Romo's son, in order to discredit his arch-rival? Amazingly, even though Wangrin unashamedly commits fraud on a large scale, shows himself to be an unscrupulous, malicious rascal, his narrator and, with him, readers and critics, cannot but admire the playfulness and elegance of his actions: « *Wangrin* ... est un hymne à l'astuce considérée comme un des beaux-arts⁴⁰ ».

Furthermore it has been argued that, though Wangrin uses his position solely for his own good, he knows full well the errors and injustices of colonialism and exposes them in his own way. Thus Abiola Irele explains the ambiguity of Wangrin's character as a result of the liminal historical situation in which he finds himself: « the movement of transition creates a situation of moral ambiguity⁴¹ ».

In my reading of Bâ's semi-imaginative account of an African interpreter I have tried to show that the protagonist shares characteristics with Bhabha's assessment of colonial intermediaries, who – while being « white but not quite » – bring to the fore the farcical nature of the colonial venture. However, I would also want to conclude that Bhabha's concept falls short, in so far as he only refers to colonialism through a criticism of its discourse. He regards the interpreter figures as mere imitators of the whites, not as subjects with their own agency, as representatives of power and modernity. Hence in my reading, the literary works under discussion have highlighted, to a larger or lesser degree, the element of black agency contesting the onset of colonialism. Gates' trickster figure, I have suggested, is a suitable concept to signify this element.

Kourouma: The Aesthetic of the Lie

In all of the works discussed so far, which stem from an early literary and political period, the figure of the interpreter was closely linked to an explicit or implicit critique of colonialism. Though Kourouma's *Monné, outrages et défis* (1990), which I will only briefly mention as an afterthought to my discussion, is also situated at the onset of colonialism in Africa, it is written from a much later perspective. Whilst the works analysed so far have contained elements of modernisation in Africa and their authors are to be regarded as representatives of a literary modernity, albeit in many different forms, Ahmadou Kourouma's novel demonstrates typical postmodern and postcolonial characteristics: it contains a metanarrative which subtly allows the linguistic make-up of the text to shine through; it plays with various narrative voices, and it makes clear that history is a question of interpretation and of the construction of myths⁴². The historically embedded translator figure in *Monné* has a metonymical function which exceeds itself. As in other works by Kourouma it is about translatability as such.

One of the most important figures of the text is that of the translator, who linguistically mediates between the parties and through his conscious and unconscious mistranslations generates crucial peripeteias. The linguistic misunderstandings are an essential formal feature of the text which as a result only works through the playful confrontation between two languages⁴³.

Like his predecessors, Kourouma sets his plot in the time of the European invasion of West Africa, but at the same time he exposes the greed for money, stupidity and megalomania of the African leaders. The lie, which is an inherent part of the translation process, becomes an extensive metaphor for colonial and postcolonial power. Thus the narrator, acting as the collective voice of the people of the West African kingdom of Soba, comments on the

reign of Moussokoro, the late king's cunning and cruel wife: « Pour ceux de Soba tout serait partiel et partial. Moussokoro mentait et faisait mentir les griots-historiens⁴⁴ ».

Conclusion: Lost in Translation

In my readings of prominent texts by African writers, I have tried to show the extent to which the figures of African interpreters can be understood as parodists of the colonial enterprise according to Bhabha's concept of mimicry. It has become clear that through their being « white but not quite », they lay bare the dangerous slippage between the white rulers' expectations of the black middle-class that they have fostered and the actual performance of the black face under the pith-helmet. Gates' figure of the Signifying Monkey has served to extend the discussion and perceive the African intermediary as an artful and double-voiced trickster who uses his position on the dividing line to gain knowledge and power and thus become an agent of his own (hi) story.

What my analysis also suggests is that in the end we are not only concerned with the interpreters as literary figures but also with their creators, today's scribes and scribblers, who come from the same class of mediators. For whom do they speak? What act of translation do they perform with their works? Are they not themselves hybrid figures, products of translation, like the poet Omar Khayyamin in Salman Rushdie's novel *Shame* who asserts: « I, too, am a translated man. I have been *borne* across. It is generally believed that something is always lost in translation⁴⁵ ».

1 Humboldt-Universität Berlin.

2 I am greatly indebted to Carly McLaughlin who helped me with translating an earlier German version of this text.

3 Copyright permission for Esu figure used in this essay courtesy of Seattle Art Museum; Minah Colon Figure courtesy of Gallery Shikra, Germany (www.shikra.de).

4 The colonial project is male determined; female translators in colonial service hardly exist. (Cf. Lawrance, Benjamin N., Osborn, Emily Lynn and Roberts, Richard L. (ed.), *Intermediaries, Interpreters, and Clerks: African Employees in the Making of Colonial Africa*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 26-28.

5 Harrow, Kenneth, « *Monnè, outrages et défis*: Translating, Interpreting, Truth and Lies: Traveling Along the Möbius Strip », *Research in African Literatures*, vol. 22, n° 2, 1991, p. 225-230; p. 229.

6 Ouédraogo, Jean, « Défis de traduction et délits d'interprète dans deux romans africains », *Études francophones*, vol. 11, n° 1, 1996, p. 53. Precursors of such interpreter figures are to be found in the period of the slave trade, such as Mathieu da Costa, an important figure for Canadian history (around 1600) or the British African Olaudah Equiano. Because of their multi-linguistic skills and their dubious nature they are almost entirely to be understood as trickster figures. Unfortunately, for reasons of space I must leave aside this

interesting digression.

7 Cf. Lawrance, Osborn and Roberts, *op. cit.*, and Kamara, Mohamed, « French Colonial Education and the Making of the Francophone African Bourgeoisie », *Dalhousie French Studies*, n° 72, 2005, p. 105-114.

8 Lawrance, Osborn and Richard, *op. cit.*, p. 4.

9 Cf. Kamara, *op. cit.* and Lawrance, Osborn and Richard, *op. cit.*

10 Gourdeau, Jean-Pierre, 1975, « Une lecture de "L'Étrange destin de Wangrin" d'Amadou Hampâté Bâ », *Présence Francophone*, n° 11, 1975, p. 52.

11 Bâ, Amadou Hampâté, *L'Étrange destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 29. English translation: « It is said that ten years at least are needed to learn the mannerisms that adorn French utterances, the most typical being as follows: stretching one's neck forward from time to time, as well as staring, shrugging, and frowning; now and again folding one's arms and looking intently at one's interlocutor while pouting one's lips in many different ways, having little spasms of cough, pinching one's nose, or holding one's chin, etc., etc. » (*The Fortunes of Wangrin*, translated by Aina Pavolini Taylor, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 12.)

12 Cf. Kamara, *op. cit.*, p. 107.

13 Macaulay, T. B., « Minute on Education », 1835, quoted in Bhabha, Homi K., « Of Mimicry and Man: the ambivalence of colonial discourse », *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 87.

14 Bhabha, Homi K., « Of Mimicry and Man... », *op. cit.*, p. 91.

15 *Ibid.*, p. 88.

16 Achebe, Chinua, *Things Fall Apart*, London, Heinemann, 1958, p. 102.

17 *Ibid.*, p. 134.

18 *Ibid.*, p. 135.

19 Lawrance, Osborn and Richard, *op. cit.*, p. 11.

20 Achebe Chinua, *Arrow of God*, London, 1964, p. 136.

21 *Ibid.*, p. 139.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 Cf. Bayart, Jean-François, *L'État en Afrique: la politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989, 439 p. English translation: *The State in Africa: the Politics of the Belly*, Harlow, Longman, 1995, 370 p.

25 Cary, Joyce, *Mister Johnson*, Harmondsworth, Penguin, 1939, p. 94.

26 Oyono, Ferdinand, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1965, p. 118 [1st ed. 1956]. English translation: « The great chief says he is very pleased to be among you; he says thank-you for the welcome you have given to him. Then he spoke of the war which you made together against some other white men in his country. He finished by saying that we are more than friends, that we are like brothers. Something like that... [...] »: *The Old Man and the Medal*, translated by John Reed, London, Heinemann, 1967, p. 105 (ellipsis marks in the original).

27 Oyono, *op. cit.*, p. 119.

28 I am not elaborating on the fact that some of the African guests of honour get angry with him after the ceremony because he is scolding them for unseemly behaviour.

29 Reed, John, Introduction to *The Old Man and the Medal*, New York, Collier Books, 1971.

30 Oyono, *op. cit.*, p. 120.

31 Soyinka's *The Interpreters* (1965) and the more recent *The Translator* by Leila Aboulela (1999) deal with different topics.

32 This is certainly also due to the fact that he is not part of the Christian but Muslim-Sufi tradition.

33 As is often the case, critics are particularly thrilled by Bâ's clever crossover of the written with the oral (cf. Irele, Abiola, « Wangrin: A Study in Ambiguity », *Nouvelles du Sud*,

n° 6, 1987, p. 241, special issue « Islam et littératures africaines », and Adejunmobi, Moradewun, « Disruption of Orality in the Writings of Hampâté Bâ », *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 3, Fall 2000, p. 27).

34 Gates, *op. cit.*, p. xxv.

35 Cf. Bâ, *The Fortunes of Wangrin*, *op. cit.*, p. 217.

36 « Supernatural forces are adverse, sometimes antithetical to men, but they play a determined role in man's destiny. [...] Wangrin has a philosophy of action that gives it three times the regular dimension: material, intellectual and spiritual, because man has to engage his intelligence and bring the supernatural forces in his hands »: Dong'Aroga, Joseph, « Wangrin and Us: A Critical Study of the Principal Character of *L'Étrange destin de Wangrin* by Amadou Hampâté Bâ », in *Camel Tracks: Critical Perspectives on Sahelian Literature*, ed. and trans. by Debra Boyd-Buggs and Joyce Hope Scott, Lawrenceville, NJ, Africa World Press, 2003, p. 69.

37 Bâ, *L'Étrange destin de Wangrin...*, *op. cit.*, p. 75. English translation: « [...] which can then be offered to the two Commandants as a good-will gesture. This absorbed the profit made from three out of the five cows, but it was a good investment » (*The Fortunes of Wangrin*, *op. cit.*, p. 40.).

38 Irele, *op. cit.*, p. 246.

39 Cf. Gourdeau, *op. cit.*, p. 55-56.

40 *Ibid.*, p. 62.

41 Irele, *op. cit.*, p. 239.

42 Cf. Traoré, Karim, « Kourouma's Monnè as Aesthetics of Lying », *Callaloo*, vol. 23, n° 4, 2000, p. 1356.

43 Schüller, Thorsten, « Wo ist Afrika? », *Paratopische Ästhetik in der zeitgenössischen Romanliteratur des frankophonen Schwarzafrika*, Frankfurt/Main, IKO, 2008, p. 72 (trans. of quote by C. McLaughlin).

44 Kourouma, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, p. 152. English translation: « For the people of Soba all of this was partially true and wholly partial. Moussokoro lied and made the griots-historians lie » (*Monnew*, translated by Nidra Poller, San Francisco, Mercury House, 1993, p. 133).

45 Rushdie, Salman, *Shame*, New York, Knopf, 1983, p. 29.

Visions d'Afrique : André Gide, Camara Laye et leurs fictions

Anny WYNCHANK¹

Résumé : En 1924, André Gide se rend au Congo en mission officielle. Il tient régulièrement son journal dans lequel il note ses réflexions mais aussi et surtout il décrit avec force détails les territoires qu'il traverse et les peuplades qu'il rencontre. Pour cet intellectuel français, l'Afrique noire est un lieu sauvage et sans spiritualité. Les convictions exprimées sont issues d'une position de puissance et portent le signe de l'autorité. Vingt-cinq ans plus tard, un Africain offre une autre image de l'Afrique et des Africains. Camara Laye, dans *Le Regard du roi*, présente un renversement ironique des stéréotypes et des idées reçues. L'Afrique peut offrir la spiritualité et la paix au Blanc.

Après les expéditions militaires en Afrique, à la fin du XIX^e siècle – celles de Marchand et Voulet-Chanoine – et les missions d'explorateurs tels que René Caillé² et Pierre Savorgnan de Brazza³, des ethnographes et voyageurs se rendaient en Afrique, mus par des motivations scientifiques ou attirés par l'inconnu et l'exotique. Beaucoup d'entre eux tinrent des carnets de voyage, notant le pittoresque et l'étrange et enregistrant leurs expériences. Ils présentaient l'Africain comme un être primitif et sans culture. En 1925, André Gide allait au Congo et au Tchad en mission officielle, avec son compagnon, Marc Allégret. Il était envoyé par le ministre des Colonies, Léon Perrier, ce qui donna à l'entreprise tous les moyens matériels et humains pour réussir. Gide décrit avec force détails non seulement les territoires qu'il traverse mais les habitants, leurs traits et leurs coutumes. Il note au jour le jour ses impressions dans son journal qu'il publie sous le titre *Voyage au Congo et Le Retour du Tchad*. Sa perception des Africains ne diffère pas beaucoup de celle de ses prédécesseurs. Trente ans après André Gide, un écrivain guinéen, Camara Laye, va bousculer ces notions et démonter ces clichés. Il nous offre une autre image des Africains et de l'Afrique dans son roman, *Le Regard du roi*⁴.

Nous nous proposons de comparer deux visions de l'Afrique et des Africains, celle du voyageur français André Gide – et nous limiterons notre analyse à *Voyage au Congo* – et celle de l'écrivain africain telle qu'il l'exprime dans son roman dont le héros, Clarence, est un Français qui voyage en Afrique. Nous verrons comment l'Africain renverse les rôles traditionnellement attribués à l'Europe et à l'Afrique.

L'Afrique d'André Gide

Le journal de Gide est marqué par le plaisir de l'exotisme, le ravissement devant la nature sauvage et le goût de l'histoire naturelle. Le souci de son auteur est de faire comprendre au lecteur ce qu'il a vu ou cru voir ; il dépeint les villages, les oiseaux, la faune. Il décrit l'émerveillement que lui inspirent cascades, fleurs, fougères, couchers de soleil, tornades. Il admire la forêt vierge, ses arbres, sa végétation, « le grand miroir du Congo » avec ses îles disposées « d'une manière si harmonieuse qu'il semble qu'on circule dans un parc d'eau⁵ ». Les parfums de certains arbustes à Bouar sont violents ; « ni le jasmin, ni le muguet, ni le lilas, ni la rose n'ont une odeur aussi forte et aussi exquise que les fleurs de cet arbuste [...] une concentration de chèvrefeuille⁶ ». Il est enchanté par les merveilleux papillons qu'il collectionne pour les ramener en France. Le terme « admirable » revient sans cesse sous sa plume.

Les notes au bas des pages – références à des journaux déjà publiés et à des relations de voyage – nous apprennent que Gide s'est bien préparé à cette aventure. Et il compare souvent ses impressions à celles de voyageurs qui l'ont précédé. Ainsi, une note nous informe qu'Auguste Chevalier remontant le Congo en août 1902 peignait cette région comme « très fleurie⁷ ». Gide remarque qu'au contraire, il n'y a pas de fleurs ici. « Aucune note de couleur autre que la verte⁸ ». La saison des fleurs est finie. Elle ne dure que peu de temps. Gide mentionne également la mission Citroën et le film soi-disant « ethnographique » réalisé alors par les membres de la mission, mais qui était en réalité le résultat de mises en scènes organisées⁹.

Nous pouvons nous demander si ses lectures préalables ont servi de filtre entre Gide et la réalité. Souvent, les paysages qu'il remarque et note dans son journal, tout comme les hommes, sont ceux qui concordent avec la représentation imaginaire qu'il en avait : « Ce matin, le Logone rejoint assez exactement l'image que je m'en faisais¹⁰ », écrit-il. Sur les rives du Congo, « le spectacle se rapproche de ce que je croyais qu'il serait, note-t-il ; il devient ressemblant¹¹ ». Il est plus ou moins satisfait selon que le spectacle s'accorde plus ou moins avec son fantasme. Il évoque une « Brocéliande enchantée¹² » sans aller cependant jusqu'à la peupler du roi Arthur et de ses Chevaliers. Et quand le spectacle ne remplit pas son attente, il se sent lésé.

Cette forêt me déçoit. J'espère trouver mieux ailleurs. Celle-ci n'est pas très haute ; je m'attendais à plus d'ombre, de mystère et d'étrangeté. Ni fleurs, ni fougères arborescentes ; et lorsque je les réclame, comme un numéro du programme, que la représentation escamote, on me répond que « ce n'est pas la région¹³ ».

Il découvre dans cet éden africain la nature sensuelle récurrente de ses fantasmes : « des baies profondes de verdure » où se creusent « des alcôves mystérieuses » entre les grands arbres, « et si les lianes les enlacent, c'est avec des courbes si molles que leur étreinte semble voluptueuse et pour moins d'étouffement que d'amour¹⁴ ». Le fantasme est si puissant qu'il annulera peut-être un jour le souvenir de la réalité, lorsque celle-ci ne se présente pas telle que le voyageur se l'était d'abord figurée. « Ma représentation imaginaire de ce pays était si vive (je veux dire que je me l'imaginais si fortement) que je doute si, plus tard, cette fausse image ne luttera pas contre le souvenir¹⁵ ».

Pour ce qui est des Africains, contrairement à ce qu'il déclare – quand on lui pose la question : « Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas ? », il répond : « J'attends d'être là-bas pour le savoir¹⁶ ! » – Gide ne part pas en Afrique l'esprit ouvert. Son attente est dirigée. Au Congo, il allait chercher, écrira-t-il plus tard, pour le périodique allemand *Die Koralle*, « le sauvage, le primitif ; une humanité nue et sans histoire, une nature vierge de tout asservissement ; le spectacle de la terre et de l'homme en deçà de la culture¹⁷ ». Gide peint les Africains comme des êtres simples et innocents, non pas stupides, mais d'une mentalité « primitive ». Pour lui, ces populations « sans la moindre civilisation » sont intéressantes parce qu'elles représentent l'humanité à l'aube des temps. Il trouvera plus tard dans les théories de Lévy-Bruhl la confirmation de ses convictions. Il ajoutera une note à son *Journal*, citant l'ouvrage du philosophe, *La Mentalité primitive*, pour expliquer une déclaration qui l'avait surpris lors de son voyage : à Yakoua, les paysans avaient proclamé que les crocodiles du lac ne s'attaquaient jamais à l'homme. Les théories de Lévy-Bruhl éclairent cette affirmation et Gide comprend que « pour l'indigène, l'accidentel n'existe pas ; la notion même de fortuit ne peut l'atteindre ; le crocodile est “naturellement inoffensif” et s'il lui arrive de croquer un homme, c'est qu'un sorcier le lui a livré¹⁸ ».

Et l'observation et l'analyse de la mentalité de ces êtres « primitifs » doivent lui permettre à lui, homme civilisé, de mieux se connaître, car comme il le déclare dans sa Conférence de Bruxelles : « plus ou moins profondément enfoui sous les sédiments patiemment apportés par la culture, se trouve le moi “barbare” qu'il est fascinant de retrouver à l'état natif¹⁹ ». Ainsi, ce n'est pas l'Africain qui intéresse Gide, mais l'Européen. Au sein de la « sauvagerie africaine²⁰ », il va apprendre à mieux connaître et comprendre la civilisation européenne.

À aucun moment, il ne reconnaît aux Africains un système de pensée métaphysique, un ensemble de valeurs spirituelles et culturelles. Ne leur concédant qu'une intelligence obscure et imparfaite, avec condescendance, il

les place à mi-chemin entre l'animal et le civilisé. « Je ne veux point faire le noir plus intelligent qu'il n'est. Mais sa bêtise, quand elle serait, ne saurait être comme celle de l'animal que naturelle », déclare-t-il. Et il traite de « stupide » un chef de village dont il ne peut obtenir de réponse satisfaisante à sa question : « Pourquoi n'a-t-on pas récolté le manioc en temps voulu²¹ ? ». « En général, le "pourquoi" n'est pas compris des indigènes ; et même je doute si quelque mot équivalent existe dans la plupart de leurs idiomes. [...] Il semble que les cerveaux de ces gens soient incapables d'établir un rapport de cause à effet²² ». Et il formule un jugement aussi péremptoire que sommaire : « Je ne les crois pourtant capables que d'un très petit développement, le cerveau gourde et stagnant, le plus souvent dans une nuit épaisse²³ ». Cette énormité raciste témoigne de son incapacité de mettre en question ses convictions les plus irrationnelles, car il a une foi entière en l'absolue supériorité de sa propre culture.

A priori, l'Afrique noire est pour Gide un lieu sauvage et sans spiritualité. Camara Laye va justement s'attacher à affirmer le contraire dans son roman. Par contre, Gide trouve que plus on remonte vers le nord – donc plus on approche du Maghreb – plus les populations se spiritualisent. « Il semble qu'ils [les indigènes] s'affinent et se spiritualisent tandis qu'on remonte vers le Nord », proclame-t-il à Yakoua²⁴. Alors qu'en Algérie et en Tunisie, il frayaient avec les habitants, se mêlait volontiers à la foule dans les souks et pénétrait sans peur dans les fondouks, au Congo, il garde une distance prudente, évitant d'entrer dans les cases des villageois. Il y a peu de communication avec les indigènes, même par l'intermédiaire d'interprètes.

Lorsqu'il voyage, Gide n'oublie jamais sa civilisation européenne. Il transporte avec lui ses préjugés, ses chimères et ses fantasmes avec ses filets à papillons et ses classiques favoris – son Bossuet, son La Fontaine, Milton, Browning, Corneille. Une méchante langue dira : « Il a poussé jusqu'au Tchad à seule fin apparente de chasser les papillons, étudier le *Second Faust*, éreinter *Britannicus* et comparer les phacochères à Henri Béraud²⁵ ». Ses préjugés d'occidental délicat font quelquefois surface devant certains spectacles qu'il trouve pénibles. Ainsi, il ne peut s'empêcher d'exprimer de la répulsion devant les contorsions des vieilles femmes qui dansent. « Ce gigotement saugrenu des dames mûres est assez pénible²⁶ », se plaint-il. Plus loin, « extrêmement pénible le trémoussement éhonté des matrones sur le retour²⁷ ».

Par ailleurs, les visages et les silhouettes qu'il note en Afrique équatoriale sont ceux de ses fantasmes, ceux qui l'ont toujours attiré et qui l'avaient enchantés en Algérie et en Tunisie. À Conakry, de beaux enfants « au torse nu, rieurs, au regard languide » le ravissent²⁸. Et l'inscription de sa subjectivité est évidente ; la chimère reparaît, le mythe d'un bonheur idyllique dans une nature vierge et intacte : « Tout ici semble promettre le bonheur, la volupté, l'oubli²⁹ ». L'Afrique concrétise son fantasme de l'harmonie parfaite entre l'homme et la nature.

Combien admirablement ces peaux noires se mêlent et s'harmonisent dans la grande symphonie végétale, – au point que les corps se distinguent à peine des troncs des arbres et semblent mythologiquement métamorphoser leurs membres en branches et en lianes³⁰.

On reconnaît ici cette constante de l'itinéraire gidien dont parle Daniel Durosay³¹. Edward Saïd affirmait que l'Orient était une création de l'Occident. L'Afrique gidienne est-elle une création de l'écrivain ?

André Gide, le voyageur humanitaire

L'aventure de Gide au Congo se voulait un face à face avec le primitif. Après quelques semaines, cependant, elle se transforme en une enquête humanitaire. Tout d'abord, il note l'attitude de certains Français résidant au Congo qu'il déplore – des petits commerçants « venus dans le pays avec l'idée bien arrêtée d'y faire fortune, et rapidement. Au grand dam de l'indigène et du pays, ils y arrivent³² », écrit-il. Plus tard, le voyageur est horrifié par les mauvais traitements infligés aux indigènes et les injustices perpétrées par les compagnies concessionnaires qui ont le monopole de la collecte du caoutchouc et qui ne font que pressurer et exploiter l'habitant.

Cette collecte se fait suivant des méthodes d'une incroyable sauvagerie. Ce que les compagnies nomment « prestations obligatoires » sont pour Gide, un euphémisme pour nouvel esclavage ; les indigènes sont forcés à récolter le caoutchouc. Il écoute les plaintes des villageois et ses observations lui dictent sa conduite. Il sait maintenant quelle est sa mission ; il doit intervenir auprès des autorités françaises pour venir en aide aux exploités et redresser les injustices.

Ainsi, au cours du voyage, Gide est scandalisé par la manière dont une équipe de femmes est traitée par les miliciens qui les surveillent alors qu'elles travaillent à réparer la route empruntée par Gide et son escorte. Cette route, endommagée par un récent orage, ne sert exclusivement qu'à l'auto qui mène une fois par mois au marché les représentants de la Forestière, une compagnie concessionnaire, accompagnés de l'administrateur. « Ce pauvre bétail ruisselait sous l'averse. Nombre d'entre elles allaitaient tout en travaillant³³ ». Il arrive que certaines soient ensevelies au fond des trous qu'elles creusent sans outils appropriés, d'où elles doivent extraire la terre sablonneuse pour les remblais. Peu à peu, Gide prend conscience des réalités de l'enfer que vivent les indigènes – répressions cruelles, incurie de certains administrateurs, honteuses exactions des compagnies concessionnaires.

En acceptant la mission qui me fut confiée, je ne savais trop, tout d'abord, à quoi je m'engageais, quel pourrait être mon rôle, et en quoi je serais utile. À présent je le sais, et je commence à croire que je ne serai pas venu en vain³⁴.

Il s'agira d'attirer l'attention du gouvernement français sur le comportement odieux des compagnies concessionnaires afin d'y mettre fin.

Remarquons qu'à aucun moment, Gide ne met en question le colonialisme, ce qui n'est pas étonnant, vu l'époque à laquelle il voyageait et écrivait. Gide rappelle la mission civilisatrice de la France et admire le dévouement et le sens de responsabilités de certains administrateurs, Marcel de Coppet, par exemple. Dans certaines régions, il constate le bien-être apporté par la France aux Africains : propreté, aisance, ordre, hygiène et éducation. Ainsi, la France a instauré des écoles pour éduquer les fils des chefs et des notables indigènes. Les trois aînés des fils du Sultan de Rafaï ont reçu l'éducation française d'une telle école à Gorée, en prévision d'un commandement. Dans une lettre à Dorothee Bussy, datée du 21 octobre 1925, envoyée de Bangui, Gide vante les bienfaits de la colonisation. Grâce au « très remarquable gouverneur de l'Oubangui-Chari », Mr Lamblin, le pays « sort de sa longue misère. Des cultures partout, des cases propres, des villages peuplés de gens bien nourris, bien portants, prolifiques, nus et heureux³⁵ ».

Concernant les abus des compagnies concessionnaires, à son retour en France, il n'aura de cesse qu'il n'ait redressé cette situation. Il tentera de mettre fin à ce régime, d'abord en faisant paraître ses carnets de route, puis en écrivant pour la *Revue de Paris* du 15 octobre 1927 un article sur la détresse de l'Afrique équatoriale : la France a assumé des responsabilités envers les Africains auxquelles elle n'a pas le droit de se soustraire. « Il est grand temps de se ressaisir [...], de mettre fin à un régime qui n'est pas seulement stupide et déplorablement onéreux mais inhumain et déshonorant pour la France³⁶ ». Ceci est l'important : ce régime cruel est déshonorant pour la France.

Le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* eurent des résultats concrets : le scandale qu'ils soulevèrent mit en cause le comportement des compagnies concessionnaires auxquelles ils portèrent un grand coup. Après la parution des deux ouvrages et de leurs appendices, Léon Blum lança une campagne contre les concessions et Léon Perrier promit qu'aucune de celles qui devaient expirer en 1929 ne serait renouvelée ou prolongée, du moins dans les conditions où elles avaient été accordées³⁷.

Le voyageur de Camara Laye

En 1954, l'Africain Camara Laye, dans son roman *Le Regard du roi*, va démolir les préconceptions des Français, briser les stéréotypes acceptés et présenter une autre version des rapports France/Afrique. Camara avait-il lu *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* ? Ceci est possible, car Camara avait vécu plusieurs années en France. Nous avons trouvé, ici et là dans le roman, de faibles échos de *Voyage au Congo*. Ainsi, de même que Gide avait déploré

l'attitude des petits commerçants résidant au Congo, Camara montre les blancs³⁸ qui vivent dans la ville d'Adramé comme des individus paresseux et oisifs³⁹, passant leur temps à jouer aux cartes et à boire des alcools glacés. « Tous les blancs qui venaient dans cet hôtel jouaient et ils avaient de l'argent à ne savoir qu'en faire...⁴⁰ », remarque Clarence. Plus loin, alors qu'il est venu voir le roi sur l'esplanade de la ville d'Adramé, le Français Clarence est refoulé, écrasé et bousculé par la foule, ce qui tranche avec l'accueil fait à Gide, en Oubangui-Chari, lorsqu'il était arrivé sur la grande esplanade où se tenait le Sultan de Rafaï⁴¹. Gide avait été acclamé et fêté par tout le peuple. Enfin, lorsque, attiré par la foule sur l'esplanade d'Adramé, Clarence entrevoit le roi du pays, un adolescent mystérieux, au sourire énigmatique, à la fois robuste et fragile, le premier sentiment de Clarence envers le roi pourrait être une allusion à la relation André Gide/Marc Allégret. Camara prête à Clarence des sentiments ambigus envers le roi, lorsqu'il écrit :

[Clarence] se mit à penser à l'amour... Oui, il semblait qu'on pût aimer d'amour ce frêle adolescent, on le pouvait en dépit de la nuit de son teint... Mais pourquoi "en dépit de la nuit de son teint" ?... qu'est-ce que le teint a de commun avec l'amour !... Ces ténèbres pourtant apportaient peut-être à l'amour sa fine pointe ; oui, elles le maintenaient à distance, elles l'empêchaient de se transformer en on ne sait, ou on ne se sait que trop, quelle injurieuse bestialité...⁴²

De quel amour s'agirait-il s'il n'était interdit par la nuit du teint ? Cette « injurieuse bestialité » serait-elle une référence à un amour interdit, à une relation homosexuelle ? N'oublions pas qu'alors qu'il voyageait en Afrique, Gide était accompagné du jeune Marc Allégret, le jeune homme avec qui il avait noué une relation amoureuse quelques années auparavant. Serait-ce ici une allusion à cette liaison ? Mais le sentiment indéfinissable que suscite en Clarence le jeune roi est spiritualisé par la couleur de sa peau. « La nuit de son teint », justement métamorphose et élève l'amour de Clarence. Il sait alors quelle est sa quête. Il doit descendre vers le Sud du pays et attendre le roi, pour donner un sens à sa vie.

Il n'est pas important de savoir si Camara avait lu ou non *Voyage au Congo*. Les rapports des ethnographes et les préjugés des Français concernant les Africains étaient connus, et Camara en était instruit. Il offre comme héros de son roman un Blanc, un Français moyen, Clarence, qui vient en Afrique à la recherche d'exotisme, d'évasion et sans doute de richesse. Traversant des régions semblables à celles parcourues par Gide, Clarence est le contrepoint des voyageurs français de l'époque.

Clarence n'est pas le Blanc civilisé et supérieur qu'il croit être. « Je ne suis pas n'importe qui », clame-t-il avec arrogance devant le mendiant. « Je suis un blanc⁴³ ». Ce à quoi le mendiant réplique avec mépris : « Un blanc⁴⁴ ! », et il s'apprête à cracher. Humilié et diminué, Clarence est loin d'être craint et respecté des Africains. Camara fait de lui un Blanc peu glorieux, le cerveau obnubilé, dans une torpeur constante. « Le plus souvent, il somnole, il avance en somnolant. [...] Une torpeur l'envahit. [...] Il avance en dormant⁴⁵ ». Écho

de ce qu'écrivait André Gide, qui attribuait aux Africains « un cerveau gourde et stagnant, le plus souvent dans une nuit épaisse⁴⁶ » ?

Tout comme Gide parfois, le voyageur Clarence est déçu par ce qu'il découvre en Afrique. Quand il était en France, il imaginait le Sud comme un paradis tropical, « un hamac accroché à deux cocotiers, en bordure d'un lagon », « le souffle vanillé de l'alizé », « des plantes plus vertes et des fleurs plus bariolées, des fleurs comme des oiseaux et des plantes comme des jets d'eau⁴⁷ ». Mais que trouve-t-il ? « Les plantes ne sont pas plus vertes, elles seraient même plutôt grises, plutôt cendreuse. Et le ciel... Mais on voit à peine le ciel⁴⁸ ! ». Quant à l'eau, s'écrit-il, « où est la limpidité de cette eau ?... C'est l'eau croupie des mares et c'est l'eau trouble des rivières. Si on en boit, c'est comme une boue qui...⁴⁹ ».

Camara ne spécifie pas les régions de l'Afrique que traverse Clarence. Les paysages que Gide avait décrit avec force détails sont ici stéréotypés, ceux qu'un Européen voit en esprit quand il imagine l'Afrique : la forêt vierge avec son encombrement de végétation dense, entravée de lianes étouffantes, ses fleurs et ses plantes, des villages formés de cases de terre battue, des villes aux murs d'enceinte ocre avec leurs labyrinthes de ruelles étroites enchevêtrées. Ce n'est pas par goût de l'exotisme que Camara introduit ces paysages. Il leur donne un rôle symbolique. Ils incarnent les différentes étapes du voyage intérieur de Clarence et de son initiation jusqu'à sa renaissance.

Les tribulations de Clarence

Les villes sont des lieux d'humiliation et de honte. À Adramé, entraîné par ses concitoyens, il succombe aux plaisirs des paradis artificiels – la boisson et le jeu. C'est là qu'il connaît la pauvreté et la plus complète déchéance. À Aziana, alors qu'il attend le roi, il effectue, à son insu, les fonctions d'étalon du sérail du naba, le chef du village. Ce marché avait été conclu par le mendiant avec le naba à qui Clarence a pour ainsi dire été vendu. Nuit après nuit, des femmes se succèdent dans sa couche, alors qu'il est abruti et rendu inconscient par les effluves narcotiques qui s'échappent des plantes et des fleurs qu'elles ont placées dans la case. Il ne retient aucun souvenir de ces nuits. Il éprouve seulement, le lendemain matin, un immense sentiment de fatigue, de lourdeur et de flétrissure.

Le corps odieusement poisseux ; le corps entier, le nez, la bouche, les yeux – les yeux surtout – et aussi, à l'intérieur du corps, les poumons, le ventre, tout ce que l'odeur atteint facilement, et puis tout ce qu'elle atteint subtilement [...] tout cela poisseux et pesant, tout cela gluant et lent, et comme en plomb ; tout cela englué par l'odeur ; et le cerveau plus encore que le reste⁵⁰.

C'est ainsi que, grâce à lui, le harem du naba est peuplé de sang-mêlé.

Camara nous offre ici le revers ironique des prouesses sexuelles que les Européens prêtaient aux Africains. Clarence, qui aspirait à la spiritualité et à la pureté qu'il attendait de sa rencontre avec le roi, est plongé dans la plus « injurieuse bestialité⁵¹ » à Aziana.

Le Français ne comprend pas les pratiques et les rites de la culture dans laquelle il est plongé. Il les trouve absurdes. À Adramé, il lui semble aberrant et insensé que, seuls, les plus fidèles des vassaux du roi soient immolés lors de sacrifices humains. C'est parce que, seuls, « ils sont dignes des autels⁵² » lui explique le mendiant. Clarence ne peut concevoir que le sacrifice de soi fût une récompense. Incapable de supporter ces cris rauques terribles, « des cris qui n'avaient pas le temps de s'achever, parce que le couteau planté dans la gorge ne laissait pas l'espace de s'achever⁵³ », il avait essayé de s'interposer et d'y mettre fin.

Clarence a la conviction que la vie est absurde et ceci est symbolisé par les nombreuses courses dans des endroits clos et circulaires qui jalonnent le récit. Il a l'impression de tourner en rond dans les ruelles obscures d'Adramé d'où il ne peut sortir, dans le labyrinthe du palais de justice, dans les sentiers à la lueur de cave de la forêt tropicale, et enfin, dans le dédale des couloirs souterrains d'Aziana. Pourquoi « ces éternelles allées et venues⁵⁴ » s'enquiert-il dans la forêt, « aussi loin que l'on aille, c'est le même sentier, le même tunnel...⁵⁵ ».

Alors qu'il marche vers le Sud, ou qu'il attend indéfiniment le roi à Aziana, l'absurdité de sa condition et du monde le frappe. Il prend conscience du vide de cette vie absurde où les jours se répètent semblables les uns aux autres. Clarence accuse le mendiant de marcher pour marcher. « “Croyez-vous que votre marotte de tourner en rond dans la forêt ait du bon sens ?” – “Je fais ce que tout le monde fait” répond le mendiant⁵⁶ ». D'une manière ou d'une autre, il faut remplir cette vie absurde où, comme le déclare le maître de cérémonie, « rien ne rime à rien⁵⁷ ». Clarence essaie de « tuer » le temps en attendant le roi. « “Encore un jour à tuer” pensa-t-il. Ah, il en avait déjà tué un bon nombre ! [...] Tous ces jours, quand on y réfléchissait, c'était tout juste un vide⁵⁸ ».

L'Afrique de Camara Laye

Le voyage et l'attente de Clarence peuvent être interprétés comme des épreuves initiatiques qui vont permettre la palingénésie du héros. Le passage de Clarence dans la forêt tropicale, sous la conduite du mendiant-initiateur a une fonction symbolique. La forêt est comparée à une mer, « une mer sourdement travaillée, sourdement agitée⁵⁹ ». Cette forêt a « l'opacité des fonds marins⁶⁰ ». Or n'est-ce pas des profondeurs siluriennes qu'a jailli la vie,

à l'origine des temps ? De plus, la forêt, comme les ténèbres et la cabane où doit séjourner le néophyte, sont des images archétypales dont les psychologues ont mis en valeur l'importance, parce qu'elles « expriment l'éternel psychodrame d'une mort violente suivie de renaissance⁶¹ ». Mircea Eliade explique que la forêt vierge, comme la brousse, symbolise à la fois « l'enfer et la Nuit cosmique, donc la mort et les virtualités⁶² ». Après avoir croupi dans la forêt où tout se décompose, où tout se putréfie, après être symboliquement redevenu « embryon » dans ce lieu humide tiède et obscur, « où tout est fendu, tout s'ouvre à tout, où tout pénètre tout⁶³ », Clarence pourra renaître, il pourra accéder à « un état supérieur d'existence⁶⁴ ». Il pourra comme le néophyte, « se préparer pour la participation au sacré⁶⁵ ». Comme le remarque Roger Caillois, l'impur peut devenir instrument de purification, car il y a réversibilité du pur et de l'impur : « L'impureté procure de la force mystique, ou, ce qui revient au même, la manifeste⁶⁶ ». Ainsi, le voyage du Français en Afrique et son passage dans la forêt tropicale lui ont apporté le rachat, la paix et le salut.

Conclusion

André Gide était allé au Congo avec des idées préconçues sur l'Afrique et les Africains. Il pensait y trouver l'humanité à l'aube des temps, des populations sans la moindre civilisation. Les convictions exprimées dans son *Journal* sont issues d'une position de puissance et portent les signes de l'autorité, celle du colonisateur civilisé. La situation dont il est témoin transforme l'esthète et le dilettante qu'il était en un homme engagé, mêlé à une lutte humanitaire. Les écrits qui résultèrent de cette mission, *Voyage au Congo*, *Le Retour du Tchad* et surtout l'article accusateur dans la *Revue de Paris*, eurent des conséquences positives. Ils aidèrent à mettre fin aux injustices et aux atrocités perpétrées envers les indigènes par les compagnies concessionnaires chargées de la collecte du caoutchouc. Mais à aucun moment Gide ne met en cause la colonisation et il insiste sur l'action civilisatrice de la France.

Dans sa fiction, Camara Laye prête un rôle symbolique à l'Afrique stéréotypée qu'il décrit : elle permet la palingénésie du héros. L'écrivain africain subvertit les rôles traditionnellement attribués à l'Europe et à l'Afrique. Offrant un renversement ironique des idées reçues, il invite le lecteur à une reconsidération des valeurs établies et offre sa propre vision de l'Afrique. Camara mêle sa voix et ses écrits à ceux de Léon Laleau, Aimé Césaire et Léon Gontran Damas qui s'érigeaient contre la « ci-vi-li-sa-tion⁶⁷ » détestée, dans un monde matériel et sans âme. Pour Camara Laye, cette « ci-vi-li-sa-tion » annihile le noir, sel de la terre, et les valeurs précieuses chantées

par Aimé Césaire, dans son *Cahier d'un retour au pays natal*.

Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté
mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose, insoucieux de
dompter mais jouant le jeu du monde⁶⁸.

Chez Camara Laye, l'Afrique offre la spiritualité et l'apaisement au blanc. Quand Clarence parvient enfin à la fin de son voyage et de sa quête, le roi, posant son regard sur lui, comprend et accepte son sentiment d'abjection, son dénuement et le vide existentiel en lui.

Ton dénuement même ! semblait dire le regard. Ce vide effrayant qui est en toi et qui s'ouvre à moi ; ta faim qui répond à ma faim ; ton abjection même qui n'existait pas sans ma permission, et la honte que tu en as⁶⁹.

Clarence se rend compte que c'est cette vie « au-delà de la mort » qu'il est venu chercher en Afrique. Lors de l'apothéose finale, lorsque le roi l'enveloppe lentement de son grand manteau, Clarence découvre l'amour dans une fusion mystique avec le cosmos. « C'était cet amour qui dévorait⁷⁰ ».

1 Université du Cap, Afrique du Sud.

2 Caillié, René, *Journal d'un voyage à Tombouctou et à Jenné dans l'Afrique centrale...*, Paris, Imprimerie royale, 1830.

3 Brazza, Pierre Savorgnan de, *Conférences et Lettres de P Savorgnan de Brazza sur ses trois explorations dans l'Ouest Africain. De 1875 1889*, Paris, Dreyfous, 1887.

4 Une controverse existe depuis une cinquantaine d'années quant à l'identité de l'auteur du *Regard du roi*. Cet ouvrage n'aurait pas été écrit par Camara Laye. Il nous semble que ces allégations pourraient jeter le discrédit sur une bonne partie de la littérature africaine d'expression française. En 2002, Adèle King, auteur d'un ouvrage capital sur l'auteur africain paru en 1982, publiait *Rereading Camara Laye* (Lincoln/Londres, University of Nebraska Press), dans lequel elle concluait que Camara Laye ne serait pas le « principal auteur » de ses deux premiers romans. Daniel Delas, dans un article inédit, rejette carrément la paternité de Camara Laye. Il est fort probable que, comme cela est souvent le cas, un lecteur de la maison d'édition ait lu et peaufiné le texte de l'écrivain. Quant à nous, pour des raisons de concordance avec les autres œuvres de Camara Laye, nous estimons que *Le Regard du roi* ne pouvait provenir que de la plume de cet auteur.

5 Gide, André, *Voyage au Congo et Le Retour du Tchad*, in *Journal 1939-1949*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 701.

6 *Ibid.*, p. 794.

7 *Ibid.*, p. 701.

8 *Ibid.*, p. 701.

9 *Ibid.*, p. 729.

10 *Ibid.*, p. 874.

11 *Ibid.*, p. 702.

12 *Ibid.*, p. 703. La forêt de Brocéliande, située en Bretagne, est le lieu où eurent lieu bien des épisodes de la légende épique du Roi Arthur et des Chevaliers de la Table Ronde.

13 Gide, *Voyage au Congo*, op. cit., p. 705.

14 *Ibid.*, p. 702-703.

- 15 *Ibid.*, p. 733.
- 16 *Ibid.*, p. 683.
- 17 Durosay, Daniel, « Retrouvé à Berlin : “Reise zum Kongo” », *Bulletin des Amis d’André Gide*, n° 89, janvier 1991, p. 21.
- 18 Gide, *op. cit.*, p. 835.
- 19 Gide, André, « Conférence de Bruxelles » [1928], *Bulletin des Amis d’André Gide*, n° 80, octobre 1988, p. 35.
- 20 *Ibid.*, p. 34.
- 21 Gide, *Voyage au Congo*, *op. cit.*, p. 752.
- 22 *Ibid.*, p. 752.
- 23 *Ibid.*, p. 765.
- 24 *Ibid.*, p. 836.
- 25 Dambrus, Charles, « Les dossiers de presse du *Voyage au Congo* », *Bulletin des Amis d’André Gide*, n° 58, avril 1983, p. 239.
- 26 Gide, *op. cit.*, p. 748.
- 27 *Ibid.*, p. 752.
- 28 *Ibid.*, p. 685.
- 29 *Ibid.*, p. 685.
- 30 *Ibid.*, p. 874.
- 31 Durosay, Daniel, « Images et imaginaire dans le *Voyage au Congo* : un film et deux auteurs », *Bulletin des Amis d’André Gide*, n° 80, octobre 1988, p. 26.
- 32 Gide, *Voyage au Congo*, *op. cit.*, p. 719.
- 33 *Ibid.*, p. 739.
- 34 *Ibid.*, p. 744.
- 35 « Correspondance André Gide Dorothy Bussy. II », *Cahiers André Gide* (Paris, Gallimard), n° 10, 1981, p. 50.
- 36 Gide, *op. cit.*, p. 1040.
- 37 Chadourne, Jacqueline, *André Gide et l’Afrique. Le rôle de l’Afrique dans la vie et l’œuvre de l’écrivain*, Paris, Nizet, 1968.
- 38 Camara n’utilise pas les lettres majuscules quand il mentionne les Blancs et les Noirs (les Français et les Africains).
- 39 Camara, Laye, *Le Regard du roi*, Paris, Plon, 1978, p. 14. [1^{re} éd. 1954].
- 40 *Ibid.*, p. 15.
- 41 Gide, *op. cit.*, p. 727.
- 42 Camara, *Le Regard...*, *op. cit.*, p. 23.
- 43 Camara, *Le Regard du roi*, *op. cit.*, p. 14.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*, p. 89.
- 46 Gide, *op. cit.*, p. 765.
- 47 Camara, *Le Regard...*, *op. cit.*, p. 96.
- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*
- 50 *Ibid.*, p. 175.
- 51 Camara, *Le Regard du roi*, *op. cit.*, p. 23.
- 52 *Ibid.*, p. 32.
- 53 *Ibid.*, p. 33.
- 54 *Ibid.*, p. 88.
- 55 *Ibid.*
- 56 *Ibid.*, p. 101.
- 57 *Ibid.*, p. 237.
- 58 *Ibid.*, p. 136.
- 59 *Ibid.*, p. 89.
- 60 *Ibid.*

- 61 Eliade, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959 (coll. « Idées »), p. 59.
- 62 *Ibid.*
- 63 Camara, *Le Regard du roi*, *op. cit.*, p. 90.
- 64 Eliade, *op. cit.*, p. 128.
- 65 *Ibid.*
- 66 Caillouis, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 (coll. « Idées »), p. 55.
- 67 Damas, Léon Gontran, « Soldes », in *Pigments. Névralgies*, Paris, Présence Africaine, 1972, coll. « Poésie », p. 1.
- 68 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, coll. « Poésie », p. 47 [1^{re} éd. 1947].
- 69 Camara, *Le Regard du roi*, *op. cit.*, p. 252.
- 70 *Ibid.*

La Formule Ricard

Phyllis TAOUA¹

Abstract: In this personal account of my intellectual friendship with Alain Ricard, I describe how our conversations and exchanges over the years have inspired and challenged me as a teacher and writer. I touch on topics related to media bias in reporting on Africa, obstacles to knowing Africa in the West, and intellectual laziness on the eve of the Rwandan genocide. Some of the subjects of mutual interest that I discuss involve Philip Gourevitch and Rwanda, Wole Soyinka and Darfur, the films of Abderrahmane Sissako and the election of Barack Obama.

L'écriture est une passion, pas l'Afrique. L'Afrique est une raison d'agir et de travailler, elle n'est pas l'objet d'une impulsion irrationnelle. Or j'ai compris, au fil des années, que la relation française à l'Afrique se vivait trop souvent sur le mode passionnel, c'est-à-dire en dehors des formes de savoir intellectuel. S'il est un besoin d'Afrique que je comprenne, c'est le besoin de connaissance.

Alain Ricard, *La Formule Bardey*²

One day, I was sitting in my office at the University of Arizona when an undergraduate student I'd never met before knocked on my door. The young woman wanted to interview me for a paper she was writing on leadership because I was the Director of Graduate Studies at the time. So, somewhat reluctantly, I conceded. One of several questions she asked was, « Which three people have most influenced your thoughts on success? » Among the people I mentioned was Alain Ricard. The two others were Bob Marley (artist) and Per Nykrog (scholar). On the spot like that it was hard to explain to my interviewer exactly how Alain had inspired me. Finally, I said something about treating what I do with respect – approaching the subjects I write about with respect as well as the relationships they imply.

Months later when I was on my way to a meeting in Paris, I was reading *La*

Formule Bardey in transit and it reminded me of the interviewer's questions. Alain's humorous descriptions in that intellectual autobiography made me laugh out loud in airport bars (especially, *Passage de Frontière*!) but it was the ethic of his central argument that I found most illuminating. In various ways, he urges us to think about Africa with less prejudice and to listen to African interlocutors (writers, critics) with genuine intellectual curiosity. As I write this now, I realize that these may seem like fairly obvious points. The thing is, if one takes a moment to ponder this position with some seriousness, the implications may not be inconsequential. In fact, to follow in Alain's footsteps – mastering an African language, traveling widely on the continent, maintaining intellectual friendships with major African writers over decades – would likely represent a significant challenge for many aspiring scholars of African writing today. A significant, but worthwhile challenge, indeed!

In the opening chapter of *La Formule Bardey*, Alain asks, for example: « Où trouver sur une Afrique contemporaine, pleine de l'énergie des créateurs, une information qui soit le produit d'un dialogue avec, par exemple, des intellectuels africains³? » He laments French habits of mind that thwart a rigorous pursuit of knowledge about Africa in dialogue with African intellectuals. He names some of the African writers he has been in conversation with over the years – Wole Soyinka, Nuruddin Farah, S. A. Zinsou, Kangni Alem – and states,

pourtant c'est leur exemple qui ouvre les voies d'un avenir fait de courage et de lucidité, mais aussi de "confiance, d'optimisme et de solidarité", comme le recommandait le patron de Rimbaud, Alfred Bardey, dans une formule qui m'est chère⁴.

For Alain, writers are real people with interesting things to say, rather than the producers of textual effects like some sort of conceptual putty for the critic's amusement. But, if writers are real people, then they invite us to learn about where they come from, the languages they speak and the world that inspires their creativity. This sensibility defined by dialogue, intellectual curiosity and the Bardey spirit is the key to much of Alain's life work. Reading *La Formule Bardey* revealed many things about my intellectual friendship with Alain. On the surface of things, the topics we write about and the methods we use are not always that similar, but I discovered that we do share a similar ethic and sensibility. Our friendship is a humbling relationship for me, which inspires me to get my facts right, to pack my bags and go see for myself and then, most definitely, to make up my own mind with as much courage and lucidity as I can possibly muster.

How to Talk About Africa in the West?

The question « How to talk about Africa in the West? » is one I have often struggled with as a teacher and writer in America. The question may appear deceptively simple, but it is surprisingly difficult to speak with clarity and accuracy about Africa in America these days. I have to believe that being in conversation with Alain over the years has cultivated my awareness of and sensitivity to this issue.

Times have changed, but the rapidly increasing interconnection between peoples and cultures via online media has not fixed the problems of prejudice and bias that get in the way of knowing Africa. For much of the twentieth century European colonial regimes divided the world along racial lines and rationalized the exploitation of black people and their resources with notions such as the White Man's burden. As it turned out, those imperial projects led to all sorts of unintended consequences including the intermingling of cultures in defiance of the colonial master's desire to impose his Western culture unilaterally. Since decolonization postcolonial migrants have moved into European metropolitan centers in huge numbers, which has raised a whole host of new questions about generational identity, inter-racial marriage and the ethics of social integration. While it was newsworthy during the 1920s for a French man of letters to board a ship for Africa and undertake an expedition across the continent, average viewers today can watch the latest Senegalese hip-hop video on Télésud while hanging out on their couch anywhere in the world. The unprecedented global dimension of the economic crisis of 2008-2009 (shall we be so optimistic?) made the cascading effects of mortgage-backed securities difficult to predict, even for the likes of Nouriel Roubini. It now seems that prosperity in the First World is tied to what happens in India and China, and elsewhere in the Third World, for years to come. One doesn't need to watch Charlie Rose interview Robert Zoellick (President, World Bank) or Dominique Strauss-Kahn (President, International Monetary Fund) to realize that we're living in an era of complicated interconnection.

In this age of podcasts and Twitter it remains strangely difficult to discuss Africa in America without the taint of the media's manipulation getting in the way. The fact that the Western media's construction of « Africa » is merciless and astonishingly effective warrants our careful consideration. If Africa makes the news in the United States, it's usually when pirates off the coast of Somalia have captured an American captain or when the Janjaweed in Darfur raid another village, raping women and pillaging whatever they find. The relentless stream of stories about criminality, illness, poverty and drought makes any frame of reference seem partial, if negative reports like these aren't part of the picture. And yet, there's so much more to Africa than pirates and rapists. Although the Western media's hegemony is on the wane due to the growing accessibility of internet resources worldwide, corporate cable-news networks have survived the information revolution as far as spinning « Africa » in America goes.

The effects of the media's bias get in the way all the time. In 2006, I was a Research Fellow at the W. E. B. Du Bois Institute for African and African-American Research at Harvard University, while working on a book on contemporary African film and fiction. When it was my turn to present my project in the public lecture series, the first thing I had to decide was whether to waste time on wind-up. Rather than jump right in, which is my preference, I was tempted to engage in what Anthony Appiah has called space-clearing gestures. I worried that my argument about the dynamics of dispossession in postcolonial Africa would seem to blend into the din of superficial reporting on sorrow and suffering in Africa. In the end, I decided not to deal with the problem of the media's manipulation and to just present my research, simply because it felt like a sinkhole that would take too much time. As fate would have it, Wole Soyinka preceded me in the series and he decided to leave aside his announced topic (how not to write his memoir *You Must Set Forth At Dawn*) and to devote his entire lecture to this pernicious problem of the media's bias.

A flagrant contradiction had captured Soyinka's attention. At the time, the whole world was engulfed in a debate about whether it was legitimate for the Danish newspaper *Jyllands-Posten* to criticize political Islam by publishing cartoons depicting the prophet Mohammed from various perspectives. This media-driven firestorm was raging at the same time that responsible reporting on the genocide in Darfur was shockingly absent from public discourse. I was particularly grateful to Soyinka for his courage and lucidity on this occasion, because it's simply a fact when reporting on Africa in the West lacks balance and he made the point brilliantly in his lecture « Darfur, Cartoons, and Other Images of Race ». When *The News Hour with Jim Lehrer* runs a series of exposés by Margaret Warner on China's unscrupulous pursuit of profit in the Sudan at the expense of justice in Darfur, it contrasts sharply with CNN's repetition of sixty-second sound bites featuring armed men on horseback and women fleeing on foot balancing firewood on their heads. Omissions, bias, and a barrage of visual and conceptual stereotypes do more than clutter the landscape; they create obstacles to knowing Africa.

African writers are keenly aware of the effects of a media bias in the West when it comes to representing what's really happening on the continent. Some journalists are as well. In *New News Out of Africa: Uncovering Africa's Renaissance* (2007), Charlayne Hunter-Gault describes how living in Johannesburg made her aware of how much of what was going around her never made it into the international news orbit⁵. Hunter-Gault argues for a more balanced overall picture when it comes to foreign reporting on Africa. It is imperative, she argues, to tell the truth about how refugees being repatriated from South Africa to Zimbabwe would rather risk their lives by jumping off the train than go back to Mugabe's hellhole. But it is *equally necessary* to bring to the world's attention the impressive growth of a black middle class under Thabo Mbeki's Black Economic Empowerment initiative. This issue of

the media's bias is significant enough for several major African novelists to have journalists as primary characters and reporting on Africa as a dominant theme in their novels. The Somali novelist, Nuruddin Farah, for example, includes summaries of stories from Reuters and Agence France Presse about the politics of international aid in his novel *Gifts* (1993), which allows him to ask probing questions about the hypocrisy of Western generosity.

In America, during the presidency of George W. Bush, divisive rhetoric and crude stereotypes spun in the media masked the complex realities that exist in the Muslim world, which includes nearly 420 million Muslims in more than forty African countries⁶. Fear mongering, swagger and incomprehension dominated those years, while the question most Americans asked themselves was « Why do they hate us? » However, if we are going to come to terms with the extent to which the world grows more interconnected every day in this era of expanding globalization, we need to be asking ourselves some new questions. For example: How do Venezuelans or Nigerians or Somalis think about the times we live in *from their own points of view*? Rather than ask the same questions mired in American cultural narcissism about how foreigners see America and America's role in the world, we would be better off asking how people in Asia, Latin America and Africa *see themselves*. The sooner we develop a capacity to treat views that are different from our own with respect, the faster we will establish relationships that are based on knowledge rather than emotion. Those of us who write and teach about Africa have a critical role to play here in trying to reshape public discourse. Area Studies specialists and foreign-language teachers understand how important it is to cultivate cross-cultural competence but so much remains to be done in terms of mainstream American culture.

What's the point?

A couple of years ago during a semester when things were going badly in an African Cinema class, an honors student asked me: « Professor Taoua, what's the point? Why should we care about Africa? » The bluntness and audacity of her question took me aback for a few seconds. But since she was a smart student who appeared to be asking a sincere question, I made time for an answer. We had been talking about Abderrahmane Sissako's film *Waiting for Happiness* (2002) [*Heremakono*]. This sophisticated film is an introspective meditation on a son's longing for connection to his mother and to a home. The existential dilemma and elegant simplicity of the camera work remind me of an Ingmar Bergman classic. The beginning of my response was to ask the class whether they had ever seen an African film that left categories (gender, class, ethnicity) and issues (poverty, genocide, crime, polygamy)

aside and that told an essentially human story. They had not. My next question was: What would it mean for us to look at African art in search of insights into our shared humanity? Have any of you longed for a deeper connection to your mother? They responded with incredulous silence. I have discovered, over the years, that American students are more comfortable in an academic setting when Africa is presented in anthropological terms that provide a vocabulary for talking about difference and things like exotic marriage rituals. When it comes to the arts and humanities, many students simply cannot identify with a film like *Waiting for Happiness* because of the prism through which they see difference. My challenge as a teacher is, first, to help students discover the cultural baggage they bring to class so that they'll be open to exploring new ideas about Africa with curiosity and possibly see the dramas in African films as connected to their own lives. For your average American student whose image of Africa has been shaped exclusively by the mainstream media, Sissako's film *Waiting for Happiness* is a quiet refutation of dehumanizing stereotypes and the spectacle of Africa's suffering that accompanies them. The disorientation that some students experience when watching Sissako's films, which invite us to look at Africa differently, is potentially very productive.

Back in the 1990s, when I first met Alain while teaching at Boston University, one of the things I remember discussing with him was the relationship between archives and epistemologies. In the years since, I've always paid attention to the fundamental questions – What do we know about Africa? How do we know it? The first question is rich with connotation. I think about language and access to realms of knowledge of which Alain's work on Ebrahim Hussein is a good example. I also think about Heinrich Barth and all the European travelers who were willing to prove Hegel wrong with their feet. I also think of writers like Nuruddin Farah and filmmakers like Abderrahmane Sissako who challenge us to recalibrate our expectations and reconsider our perceptions. Philosophically, these activities are all related. As the « Formule Ricard » shows us, the broader our base of knowledge is (via extensive reading, viewing, traveling, language learning) the more refined our ability to say something useful will be. It is a philosophy that informs nearly everything I do as a writer and teacher, even responding to my student's question, « What's the point? »

Barack Obama Footnote

One night on the News Hour, David Brooks (a Republican columnist at the *New York Times*) said that Barack Obama was the most self-aware person he'd ever met. The confidence of his assertion made me want to go see for myself

and so off I went to pick up a copy of *Dreams from my Father* (1995). Soon thereafter, Barack Obama won the Iowa primary in a state where the population is 97 % white. The *franchise* with which Barack tells his coming of age story, the childhood in Hawaii and the Harvard connection, all made me want to write to Alain to see what he would think. I told him that I was very hopeful that Obama would, in fact, be elected. We exchanged email correspondence throughout the epic primary season, as well as during the general presidential election. While half the world seemed engulfed in Obama worship, Alain sent me a fairly detailed and nuanced article he wrote about Obama where he answers some basic questions: Who is this man? What are the facts? What makes him different⁷? It was interesting for me to hear back from Alain, who is quite a discerning reader, and get his take on Obama's originality in the midst of such an historical development in American politics. He put things in context – class issues at Punahou School, Hawaiian demographics, the politics of interracial marriage in America in 1961. I wonder now, as I write this, what Alain thought of Obama's speeches in Cairo and Accra.

Holding the Perpetrators Accountable

I will end at the beginning. One of the first things I remember sending to Alain was a photocopy of Wole Soyinka's review in the *New York Times Book Review* of Philip Gourevitch's book *We Wish to Inform You that Tomorrow We Will Be Killed With Our Families* along with a copy of Gourevitch's book⁸. It's odd. At the time, I didn't know that Alain was a great reader of Soyinka. Instead, what I thought was: Alain is one of the few French people I know who would really get what this is about. The chapter « Penser le Rwanda » in *La Formule Bardey* is an eloquent illustration of what I admire most about Alain Ricard's work. Not only did he read everything and make his own nuanced observations, he also asks probing questions about the facts of France's role in the Rwandan genocide:

Ces événements épouvantables ont impliqué, comme on le voit, notre pays à divers titres. Le gouvernement n'a pu se soustraire à la demande croissante d'information sur les aspects français de ce drame. Une mission d'enquête a été mise en place et a rendu un rapport de quatre cent pages auquel il faut ajouter huit cent pages d'annexes et autant d'auditions. Pierre Brana, député de la Gironde, a été le co-rapporteur de la mission et il faut saluer l'étendue du travail et sa qualité. La lecture est passionnante, mais elle laisse dans l'ombre nombre d'éléments de fond que je voudrais mettre en évidence ici⁹.

Alain goes on to examine all the ways in which French intellectuals and the French public were not ready to see the realities on the ground leading up to the genocide in Rwanda. He asks why French observers did not use the

concept of genocide from the start of the conflict. He looks at the politics of France's *coopération* in the region and the limits of how some anticolonial leftists in France talked about the issues at the time. He mentions as well the role that someone like Jean-Christophe Mitterand played in France's African affairs in 1994.

Ultimately, Alain concludes by citing Soyinka's observation about how the attitude of the French, Belgians and other foreigners emboldened the perpetrators of the Rwandan genocide and states: « Cette observation s'impose à nous et toutes les missions d'enquête n'y pourront rien: notre suffisance, notre ignorance, le sommeil de notre raison, ont engendré des monstres auxquels notre pays sera pour longtemps liés¹⁰ ». What Soyinka liked about Gourevitch's book is that he called the killers by their name and exposed both their deeds and their identities to readers worldwide. Soyinka, in that review, reminds us of the dangers of forgetting the past and of letting the perpetrators of violence escape through the door of anonymity. « Penser Rwanda » asks many good questions about France's role in those tragic events.

As I read through *La Formule Bardey*, I remarked how many times Alain begins phrases with « nous » and « notre pays » or implies a French experience in his criticism. This sustained engagement with what it is like, or should be like, to be a French scholar of Africa is one of the book's core strengths. Of all the things I've read by Alain Ricard it seems to me that in *La Formule Bardey* he writes from the point of view of a public intellectual. I look forward to following what I imagine will be the continued expansion of the scope of his interventions in France.

1 University of Arizona.

2 Ricard, Alain, *La Formule Bardey: voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, coll. « Traversées de l'Afrique », 283 p.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Ibid.*

5 Hunter-Gault, Charlayne, *New News Out of Africa: Uncovering Africa's Renaissance*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2006, 173 p. Charlayne Hunter-Gault is an African-American reporter who « recently left her post as CNN's Johannesburg bureau chief and correspondent, which she had held since 1999, to pursue independent projects. Before joining CNN, she worked from Johannesburg as the chief correspondent in Africa for NPR from 1997 to 1999. Hunter-Gault was the chief national correspondent for *The News Hour with Jim Lehrer* on PBS from 1983 to 1997 » (NPR People, May 14, 2009, www.npr.org).

6 Data taken from a recent study: « Mapping the Global Population. A Report on the Size and Distribution of the World's Muslim Population », by the Pew Forum on Religion and Public Life (October 2009 : <http://pewforum.org/docs/?DocID=463>).

7 Ricard, Alain, « Obama et la mondialisation », *Sud Ouest* (Bordeaux), 10 mars 2008.

8 Gourevitch, Philip, *We Wish to Inform You that Tomorrow We Will Be Killed With Our Families*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1998, 355 p.

9 Ricard, *op. cit.*, p. 238.

10 Ricard, *La Formule Bardey*, *op. cit.*, p. 242.

**À la recherche de l'Afrique perdue :
le retour au pays natal dans le roman
contemporain de l'Afrique noire
d'expression française
(Efoui, Alem, Effa, Miano)**

Thorsten SCHÜLLER¹

Résumé : « La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique » – tels étaient en 2002 les propos provocants de Kossi Efoui qui réclame, comme beaucoup d'autres jeunes auteurs africains, une libération du lien qui unit la littérature africaine contemporaine au continent africain. De nombreux textes récents, écrits par des auteurs vivant dans la diaspora, traitent cependant d'un « retour au pays natal » ; ils mettent en scène le voyage d'un protagoniste africain vers son lieu d'origine pendant lequel problématiques et sujets africains sont abordés. Les textes montrent qu'un auteur africain n'arrive pas à se libérer de sa terre d'origine et que les sujets, les formes et motifs liés à l'Afrique restent toujours la préoccupation centrale de ces auteurs africains, même quand ils vivent en Europe.

Introduction – La réflexion littéraire sur les origines

Une partie importante de la littérature africaine d'expression française de ces deux dernières décennies se caractérise par un penchant pour le motif du voyage. Dans son article consacré à une nouvelle génération d'auteurs africains nés après les indépendances, « Les enfants de la postcolonie² », Abdourahman A. Waberi voit dans le traitement du sujet du voyage un trait distinctif d'une jeune « génération par-delà les frontières³ ». À cause des phénomènes de la mondialisation ou de l'immigration, le voyage est, d'après Waberi, un motif récurrent dans les textes contemporains. D'après lui, le

voyage des « enfants de la postcolonie » dont il est question est à l'opposé du voyage poétique d'Aimé Césaire, ce long poème devenu classique et important pour toute littérature dite « noire⁴ ». Dans les textes récents des jeunes auteurs Waberi évoque un départ d'Afrique plutôt qu'un « retour au pays natal ».

À première vue, on est tenté de confirmer cette thèse. On voyage beaucoup dans la littérature africaine d'aujourd'hui, même s'il ne s'agit pas dans les textes d'un récit de voyage « classique », comme on le trouve chez André Gide, Bruce Chatwin et chez d'autres. Pour les textes africains dans lesquels le voyage joue un rôle, il s'agit plutôt d'une arrivée quelque part, loin du lieu de départ ; ce qui est décrit, ce ne sont pas les impressions lors des voyages, mais les impressions *après* le voyage, une fois arrivé à destination.

Certains auteurs africains d'expression française mettent en scène d'autres lieux que l'Afrique ; ils donnent l'impression de vouloir explicitement se débarrasser de leurs origines⁵. Non seulement beaucoup d'actions de textes sont situées dans l'ancienne métropole, mais d'autres pays comme l'Allemagne ou l'Italie trouvent leur place dans des romans africains. L'auteur le plus « cosmopolite » semble être Sami Tchak. Les actions de ses romans sont situées au Mexique, en Colombie, à Haïti, à Cuba ou aux États-Unis⁶ ; la scénographie⁷ de ses textes semble exprimer un contournement de son origine togolaise.

Beaucoup de propos extratextuels de jeunes auteurs semblent confirmer la thèse que l'origine africaine ne joue que le rôle de point de départ pour une esthétique qui s'ouvre sur le monde entier. Quelques auteurs cosmopolites aiment même à déconstruire leur origine littéraire pour se libérer des représentations diverses du continent africain. Ce sont des stéréotypes comme « sensualité, chaleur, sexualité (ou bestialité) d'une part ; guerres, chaos, aporie d'autre part⁸ », mais aussi le stéréotype selon lequel l'auteur africain est un auteur qui est censé écrire de manière engagée sur les problèmes politiques de tout le continent⁹.

Nimrod, écrivain tchadien, déclare qu'il n'y a pas d'écriture particulière africaine, que « l'Africain écrit comme tout le monde¹⁰ » et tout le monde sait que Kossi Efoui a même annoncé la mort de la littérature africaine. Il a provoqué la scène littéraire dans les termes suivants :

L'écrivain africain n'est pas salarié par le ministère du tourisme, il n'a pas mission d'exprimer l'âme authentique africaine ! [...] Comprenons une fois pour toutes que nous n'avons pas de parole collective ! Nous ne devons allégeance à personne ! Méfions-nous des crispations identitaires, elles constituent un réservoir où puise la mondialisation ! La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique¹¹.

Mais le continent africain ne semble pas « foutre la paix » aux auteurs africains. Sujets et problématiques liés à l'Afrique restent une préoccupation artistique de premier ordre ; cela demeure vrai aussi pour les auteurs vivant dans la diaspora dont il est question dans cette contribution. Certes, il existe

des romans dans lesquels une socialisation littéraire, alimentée de cultures africaines, est remplacée par une esthétique cosmopolite ; il suffit de penser aux ouvrages de Sami Tchak cité plus haut ou, par exemple, au premier roman de Wilfried N'Sondé, écrivain franco-congolais résidant à Berlin, qui incarne déjà avec sa biographie une esthétique cosmopolite et polyphonique¹². Or, même quand les auteurs travaillent avec tant d'ardeur sur la déconstruction de l'origine africaine, celle-ci reste implicitement intacte.

Le retour au pays natal

Dans certains cas, l'origine africaine reste intacte, autant implicitement qu'explicitement. L'agent provocateur Kossi Efoui, le prétendu fossoyeur de la littérature africaine, livre avec ses romans une réflexion critique sur les problèmes d'une Afrique contemporaine, qui reste ainsi très présente dans les textes. Ses romans *La Fabrique de cérémonies* et *Solo d'un revenant*¹³ par exemple, ainsi que ceux d'autres auteurs africains, frappent par le récit d'un « retour au pays natal¹⁴ », un sujet que Waberi n'est pas le seul à croire dépassé.

D'autres auteurs vivants en Europe, moins corrosifs, ne s'expriment pas d'une manière aussi provocante que Kossi Efoui. Pour eux, l'Afrique est bel et bien vivante. Mais on leur reproche souvent d'être trop éloignés de l'Afrique, si bien qu'on ne peut plus les considérer comme des auteurs africains. Cet éloignement se manifesterait, selon les critiques, aussi bien dans l'esthétique que dans le contenu de leurs textes¹⁵. Or, paradoxalement, on y retrouve souvent également le sujet du « retour au pays natal ».

La thèse de cette contribution se comprend comme un complément à l'essai de Waberi. Même si beaucoup d'auteurs africains contemporains sont plus marqués par la mondialisation que par leur patrie, même s'ils sont fortement marqués par l'immigration ou par un exil qu'ils n'éprouvent plus comme douloureux, même si quelques auteurs essaient de se libérer de l'étiquette d'« auteur africain¹⁶ », ils restent quand même liés à leur continent et semblent illustrer la devise de Bardamu, le protagoniste de *Voyage au bout de la nuit* qui a le désir de s'enfuir en Afrique : « En Afrique ! que j'ai dit moi. Plus que ça sera loin, mieux ça vaudra¹⁷ ! ». Certains auteurs d'origine africaine partagent le point de vue du Français Bardamu : vivant en Europe ou aux États-Unis, ils sont éloignés physiquement de l'Afrique. Et pourtant elle exerce une fascination sur eux. Leurs textes manifestent le besoin et le désir de parler de cette terre lointaine, de créer des images pour la saisir. L'Afrique, qui se trouve au centre des textes, démontre la pérennité du lien entre texte et origine biographique de l'auteur. Tout auteur semble être lié à ses origines, même s'il tente d'effacer ce lien identitaire.

Dans *Cola cola jazz* de Kangni Alem, *Yaoundé instantanés* de Gaston-Paul Effa, *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui et *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano ce n'est donc pas un *départ* du pays natal, mais un *retour* au pays natal qui trouve sa forme littéraire. Ces textes sont l'expression d'une recherche de l'Afrique perdue : « perdue » dans le sens où les protagonistes veulent redécouvrir leurs patries qu'ils ont été obligés de quitter, mais « perdue » aussi dans le sens où le continent, qui est mis en scène dans les textes, semble être dans un état de crise et de conflit, oublié du reste du monde et ravagé par la violence. Pour chercher « leur » Afrique perdue, les protagonistes des romans dont il sera question par la suite, essayent de reconstruire leurs origines diverses.

Ces différents « nouveaux retours au pays natal » ont en commun qu'ils sont l'expression du dilemme qui a été évoqué plus haut et auquel sont confrontés certains auteurs africains. Même s'ils veulent se libérer d'une certaine identité africaine qu'on leur attribue trop souvent, s'ils vivent loin de l'Afrique, en exil, les auteurs restent liés à leurs origines. Ils sont, dans certains cas, presque hantés par celles-ci. Ils cherchent une représentation et une expression littéraire pour leurs origines tout en sachant que les représentations existantes du continent africain sont fortement marquées par des stéréotypes et des clichés.

Retour à l'afro-misérabilisme

L'auteur le plus frappant à ce sujet est sans aucun doute la Camerounaise vivant en France, Léonora Miano. Née en 1973, elle appartient à cette génération que Waberi appelle « les enfants de la postcolonie », une génération qui ressent une nouvelle liberté littéraire parce qu'elle n'éprouve plus le poids historique de la colonisation. Les romans de Miano montrent cependant qu'il y a de nouveaux traumatismes auxquels les auteurs des jeunes générations sont confrontés. Les romans de Miano sont fortement marqués par l'origine africaine de l'écrivaine. Son premier roman publié par exemple, *L'Intérieur de la nuit*¹⁸, traite à première vue de l'éternel sujet de la vie d'une protagoniste africaine vivant entre les continents. Or, le roman se développe en une image apocalyptique d'une Afrique brutale et, dans une certaine perspective, en une image d'une Afrique primitive et arriérée. *L'Intérieur de la nuit* présente un vrai « cœur de ténèbres¹⁹ » et ainsi une image qu'on croyait dépassée de la littérature africaine. La protagoniste Ayané, ayant quitté son village natal pour faire ses études en Europe, retourne dans son pays, un pays fictif, pour rendre visite à sa mère agonisante. Le début du texte est marqué par le sujet bien connu d'une vie entre les cultures. Ayané, vêtue de sa veste de jean, portant une montre qui semble indiquer sa socialisation

européenne, se retrouve dans un village perdu dans la brousse. Le roman qui s'annonce comme une de ces histoires bien connues des différences culturelles entre l'Europe et l'Afrique, gagne d'autres dimensions. Le village africain est loin d'être idyllique et paradisiaque et ne peut pas symboliser un contre-monde qui s'oppose à la vie occidentale²⁰. La vie des habitants est perturbée par une guerre civile. Dès le début, Ayané remarque que le village est isolé et que les habitants n'ont pas le droit de quitter le lieu, ce qui ne semble pas trop les déranger. C'est après l'invasion d'une troupe de rebelles provenant d'un lieu voisin que la catastrophe commence. Ayané, juchée sur la branche d'un arbre regarde les scènes choquantes qui se déroulent sous ses yeux comme si elle se trouvait dans une salle de théâtre²¹. Les intrus brutalisent les habitants, les forcent même à s'entre-castrer et les poussent au cannibalisme. Le leader des rebelles loue une Afrique glorieuse et passée qu'il veut reconstruire et évoque Shaka et Soundiata comme ses idoles. La protagoniste, en tant qu'être marginal dans ce groupe, assiste, choquée, à des scènes violentes. Ce qu'elle voit et ce qui est décrit sont les clichés auxquels beaucoup d'auteurs africains s'opposent : scènes de guerre civile, mitraillettes, brutalité primitive, cannibalisme, soldats drogués, etc. D'autres stéréotypes de l'Afrique noire sont également confirmés : les habitants sont des analphabètes arriérés qui n'ont jamais vu une voiture, les anciens ont des visions, les ancêtres sont respectés et l'ordre traditionnel des sexes est bien réglé. Le roman se termine sur des réflexions des protagonistes au sujet de la responsabilité des habitants de l'Afrique noire et porte ainsi les traits d'un roman engagé dans un sens sartrien. *L'Intérieur de la nuit* est donc un roman qui traite du motif du retour au pays natal et qui affirme par son contenu et par son habitus engagé tout ce que « les enfants de la postcolonie » ont voulu déconstruire.

Reconstruction du passé

Le roman *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui traite également de l'histoire contemporaine conflictuelle de l'Afrique noire liée à l'histoire de la vie d'un protagoniste, à travers le motif du voyage. À part l'arrivée du protagoniste dans le lieu où il a passé une période importante de sa vie (il n'y a que la fin du voyage qui soit mentionnée), un autre voyage, celui-ci au cœur même de ce lieu, permet au protagoniste de reconstruire le passé du pays et sa propre histoire. Dans ce roman, un protagoniste (le « revenant ») revient dans le sud de son pays fictif, ravagé par dix ans de guerre civile. Arrivé dans cette région, il essaye de reconstruire une partie de sa vie. Il cherche d'anciens amis et est accablé par l'écart entre l'état actuel de son pays et les souvenirs de temps meilleurs pleins d'espoir, par exemple les souvenirs de la « Petite

Tante », auprès de laquelle il a passé son enfance, ou de la vie avec ses amis avec lesquels il a fondé une troupe de théâtre. Ce roman sur la reconstruction d'un passé « africain » et sur la situation conflictuelle d'un pays africain est d'autant plus frappant que Kossi Efoui a voulu nier l'existence même d'une littérature africaine et que son roman précédant, *La Fabrique de cérémonies*, est un texte mettant en scène le continent africain comme une chimère artificielle qui a perdu son noyau identitaire²². Autant *La Fabrique de cérémonies* est une déconstruction du continent africain (de la part du narrateur comme de la part du protagoniste), autant *Solo d'un revenant* est la tentative de la reconstruction de l'histoire d'une région africaine. Il s'agit en quelque sorte d'un retour aux origines. Les propos du narrateur-protagoniste sont orientés vers le passé, comme le prouve le préfixe « re » qui apparaît tant de fois dans le roman²³ ainsi que le dialogue qu'échange le « revenant » avec une étrange voyante :

- Dans la fumée de ma pipe, je vous lis l'avenir en bonus.
J'ai répondu que je n'avais pas fini avec le présent.
Ou plutôt :
- Pas de place pour l'avenir²⁴.

Les voyages et les promenades dans ce pays provoquent chez le protagoniste des souvenirs et des réflexions sur les origines. Le roman est marqué, d'une part, par la construction difficile d'une image de ce lieu où se déroulent les actions et, d'autre part, par la reconstruction du passé qui a abouti à l'état actuel du pays et du protagoniste. Même s'il ne s'agit pas d'une recherche identitaire panafricaine à laquelle Efoui s'oppose vivement dans ses propos extratextuels, le roman se penche vers le passé et vers le noyau identitaire d'une région africaine et d'un protagoniste africain. L'Afrique comme sujet littéraire « ne fout pas la paix » à Kossi Efoui, cette paix qu'il a réclamée pour les auteurs africains.

Une image plus positive d'un passé africain se retrouve dans les esquisses poétiques *Yaoundé instantané* de Gaston-Paul Effa²⁵. Effa, camerounais d'origine et également né après les Indépendances, vit en Lorraine ; il incarne par conséquent un autre exemple parmi les auteurs africains vivant loin de l'Afrique qui forment le volet européen dans cette « littérature à deux vitesses », constatée et déplorée par Boubacar Boris Diop. Effa présente dans ses « instantanés » son sentiment lors d'un retour à Yaoundé, la ville dans laquelle il a longtemps vécu. Ces impressions de son retour au pays natal – il fait explicitement allusion au texte de Césaire²⁶ – sont, contrairement au roman d'Efoui, plutôt marquées par une douce nostalgie qui reconstruit l'enfance du narrateur, ainsi que par des réflexions sur la mémoire en général ; les mots « mémoire », « se rappeler » et « souvenir » sont omniprésents dans les textes. Le retour au pays natal est donc, dans le cas d'Effa, un retour paisible, joyeux et sentimental qui prouve qu'on n'arrive pas à effacer son passé, même en vivant dans la diaspora²⁷. Le passé revient instinctivement :

« Yaoundé est mémoire, le meilleur y est offert qui enchante l'œil et âme²⁸ ». Ce que la voix narrative voit, entend et ressent, recrée en lui l'image de sa patrie de jadis. Les instantanés deviennent ainsi des « instantanés d'éternité²⁹ », les détails de la vie quotidienne, les odeurs de cuisine, les boissons, l'atmosphère des bars, l'accent des habitants, le réseau du chemin de fer. Tout ce qui a disparu dans le lointain lorrain est reconstruit lors des promenades pendant le séjour et reconnu comme une partie identitaire et métaphysique : « Il est des lieux que l'on quitte et qui accroissent leur silence en nous. Il peut arriver qu'on les retrouve et qu'on en soit aimé³⁰ ». Sentimental, le narrateur s'identifie à un enfant qu'il observe (« je ne me sens pas si différent de l'enfant interloqué³¹ »). Il revoit une personne qu'il a connue étant enfant, dont la « rencontre [l]e ramène au bonheur de l'enfance³² » ; certaines odeurs font également revivre le passé, comme une madeleine proustienne à la camerounaise. Le reproche de Boubacar Boris Diop, à savoir qu'il y a des « auteurs africains nés en France et qui ne savent rien de leurs pays d'origine, à part peut-être les images négatives qu'on montre dans les médias³³ » est peut-être vrai ; mais il est vrai également que maints auteurs vivant en Europe travaillent sur une reconstruction littéraire de leur région d'origine ; les auteurs de la diaspora restent eux aussi liés à leurs origines.

La recherche du père disparu

Un autre voyage aux origines est traité dans *Cola cola jazz* de Kangni Alem³⁴. Ce roman raconte l'histoire de la jeune métisse Héloïse, qui vit avec sa mère blanche à Paris, et, curieuse, décide de voir le pays natal de son père, le pays fictif TiBrava. Après son arrivée à TiBrava, elle ne rencontre pas son père mais est confrontée à la vie quotidienne africaine qu'elle découvre avec les yeux d'une touriste. De la perspective de la protagoniste, la description de la végétation, des couleurs, des bruits de la ville reste bien exotique. Elle aussi se construit une image de l'Afrique à travers ses impressions. Cette image de l'Afrique n'a rien à voir avec ses origines : elle n'arrive pas à rencontrer son père, le symbole dans le texte de ses racines. Elle est cependant confrontée à la vie urbaine d'une grande ville marquée par la culture populaire d'aujourd'hui. Les aspects traditionnels de son pays d'accueil avec lesquels elle est confrontée, par exemple le nom de Soundiata qu'elle entend, lui restent étrangers : « Le nom me disait vaguement quelque chose, mais bon, cela pouvait tout aussi bien être celui d'un groupe de rock local ou d'une marque de prothèses pour handicapés moteurs³⁵ ». Le guerrier mythique devient dans cette perspective un aspect insignifiant de la culture populaire (« groupe de rock local ») ou une béquille mentale (« marque de prothèses »).

Soundiata, symbole de la tradition ouest-africaine, ne joue plus un rôle central dans la vie quotidienne.

Or, l'Afrique noire n'est pas tout à fait niée dans ce roman. Kangni Alem construit dans cette perspective une nouvelle image de l'Afrique marquée par les temps présents. Le passé et les origines, symbolisés également par le père, n'ont plus d'importance pour les jeunes protagonistes. Ainsi, Héloïse réfléchit lors de son retour sur sa descendance. Ne pas avoir rencontré son père ne lui semble pas tragique, mais un certain lien avec TiBrava existe quand même : « Je somnole déjà, vaincue par la force d'attraction de cette terre paternelle à laquelle je tenais malgré moi. Des forces contraires m'en chassaient sans m'y avoir laissé le temps de m'accoutumer³⁶ ». Dans la logique du roman, on ne peut donc pas échapper tout à fait aux origines, mais force est d'accepter le présent et de ne pas trop chercher le bonheur dans le passé, comme le constate la protagoniste :

Certains retours sont impossibles. Ce n'est pas un refrain de chanson. Certains oublis sont nécessaires, et salutaires par surcroît. Et la distance a toujours du bon, dans les rapports entre les pères et leur progéniture³⁷ ».

Ce passage hautement symbolique peut être traduit comme le refus d'un regard vers les origines, comme l'acceptation de la situation actuelle.

Kangni Alem déconstruit donc dans son roman avec beaucoup d'ironie et d'humour une ancienne image de l'Afrique noire ; les protagonistes ironisent sur les traditions, sur Soundiata ou sur une figure comme Amadou Hampâté Bâ, un « doyen » de la littérature africaine³⁸. En même temps, l'auteur construit l'image de jeunes Africains tout comme celle d'une métisse touriste qui profitent de leur vie dans une grande ville vivante. Dans le cas de Kangni Alem, on ne peut pas non plus parler d'un effacement de traces identitaires africaines, mais de la construction d'un nouveau discours sur l'Afrique.

Conclusion : Le retour à l'Afrique

L'analyse des textes africains montre que l'Afrique reste dans leur grande majorité le lieu des actions et le sujet central. Certes, l'image de l'Afrique présentée diffère dans les textes ; Kangni Alem se focalise sur la présence d'une Afrique mondialisée et urbaine. Effa fait revivre son enfance, Miano et Efoui traitent les conflits de l'Afrique contemporaine. Les auteurs cependant travaillent tous sur une image littéraire du continent.

Tous les textes étudiés montrent le grand paradoxe d'une partie importante de la littérature africaine contemporaine d'expression française. Certains jeunes auteurs se distancient de leur origine africaine, soit à cause de leur vie en exil, soit à cause d'un programme littéraire, mais ils restent quand même

liés à leurs racines géographiques tout en cherchant des représentations littéraires qui se distinguent des clichés et stéréotypes existants. Ce sont surtout les auteurs vivant en exil qui mettent en scène l'Afrique noire comme un continent qui participe à la mondialisation avec tous les avantages, mais aussi avec tous les désavantages et conflits que celle-ci entraîne. Dans ce sens, la littérature cosmopolite de Sami Tchak mentionnée plus haut est également l'expression d'une Afrique mondialisée qui s'ouvre sur le monde.

La littérature africaine d'expression française semble donc être en train de se reconstituer, de chercher et de trouver de nouvelles images de l'Afrique – entre autres à l'aide du motif du retour au pays natal. Ainsi, Alain Ricard constate, en faisant allusion aux auteurs de la diaspora : « d'autres rythmes mènent la marche, au moins dans la tête de ceux qui sont loin³⁹ ».

Les écrivains de la diaspora ont, grâce à leurs biographies, un regard particulier et créent avec leur esthétique un nouveau discours sur l'Afrique. La scénographie de beaucoup de textes est par conséquent marquée par de nombreuses références d'origines différentes. Les allusions intertextuelles sont multiples et ne respectent plus les frontières des genres ou des langues : tout cela fait partie de cette image de l'Afrique en tant que continent influencé par l'ailleurs : les auteurs citent dans leurs textes aussi bien des textes africains qu'une chanson de rap américaine ou une bande dessinée italienne. Dans une partie importante des littératures africaines d'aujourd'hui, une prétendue pureté culturelle n'a donc plus d'importance et n'existe plus ; la recherche d'une image alternative de l'Afrique des auteurs en résulte.

Les textes traités ne sont pas les seuls à se consacrer aux sujets et aux esthétiques africains. Un roman comme *Mémoire de porc-épic* d'Alain Mabanckou⁴⁰, couronné par le prix Renaudot en 2006, se caractérise même par un recours aux formes traditionnelles africaines comme le conte oral. Dans le roman *Ketala* de Fatou Diome⁴¹, on est également confronté à une image de l'Afrique traditionnelle et une esthétique marquée par l'oralité.

D'autres textes récents montrent également un penchant vers le passé de l'Afrique noire. Kangni Alem, qui a livré avec *Cola cola jazz* (et aussi avec ses autres textes en prose) l'image d'une Afrique mondialisée bien joyeuse et urbaine, publie en 2009 son roman historique *Esclaves*⁴², qui reconstruit l'histoire douloureuse de la Traite. Cette fois-ci, le roman vise donc décidément le passé.

Un texte théorique manifeste de plus un retour à l'engagement. Dans un contexte dans lequel beaucoup de textes de fiction perdent leur ton pathétique pour raconter des histoires marquées par la vie quotidienne d'une jeune génération, dans un contexte dans lequel Alain Mabanckou déclare que les auteurs africains « ne [sont] pas les pompiers de l'Afrique à devoir éteindre tous les feux du continent⁴³ », Patrice Nganang publie son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*⁴⁴ dans lequel il réclame un engagement de l'auteur africain.

Ces développements, s'ils soulignent les réalités contemporaines ou le

passé historique de l'Afrique noire, montrent la lutte permanente des auteurs africains pour la représentation appropriée de leur continent. Il est à constater que la littérature africaine est loin d'être morte et que le retour au pays natal semble être un motif persistant qui montre l'attachement à l'origine dont tout auteur ne sait que difficilement se détacher. Les textes montrent aussi que ce motif persiste sous le signe de la mondialisation. En racontant leur retour au pays natal, les auteurs sont en train de re-négocier l'image de l'Afrique noire et de se libérer des stéréotypes dont le continent africain est peut-être plus victime que d'autres régions du monde. Il semble qu'il faille contredire Nimrod : L'Africain, en réfléchissant sur la représentation de son continent, n'écrit pas comme tout le monde.

1 Université de Mayence, Allemagne.

2 Waberi, Abdourahman A., « Les Enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie* (Paris), n° 135 (n° spécial « Nouveaux paysages littéraires : Afrique, Caraïbes, océan Indien 1996-1998 / 1 »), 1998, p. 8-15.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, in Césaire, Aimé, *Anthologie poétique*, Paris, Éditions Imprimerie nationale, 1996, p. 37-83.

5 Les propos suivants ne traitent certes pas de la littérature africaine d'expression française dans son intégralité. Il s'agit plutôt d'un courant de la littérature africaine, souvent écrit par des auteurs vivant en Europe ou aux États-Unis (comme Abdourahman Waberi, Kossi Efoui, Alain Mabanckou, etc.). Ces écrivains sont néanmoins d'une importance énorme, ils sont très « visibles » et présents sur la scène littéraire ; leurs livres ont du succès et ils influencent fortement l'image publique de la littérature africaine francophone.

6 Voir, par exemple, Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008, 179 p. ; *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006, 222 p. ; et *Hermine*, Paris, Gallimard, 2003, 339 p.

7 Voir Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p. et Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 120-138. La scénographie est le positionnement spatial du texte, la relation du texte avec des fixations géographiques. Elle s'interroge sur les lieux du texte. Elle positionne par exemple l'instance narratrice. Qui est le narrateur du texte ? D'où vient-il ? Quelle langue parle le narrateur ? Quel style emploie-t-il pour raconter son histoire, et est-ce que ce style est un style localisable ? Un autre aspect de la scénographie développée par Moura est encore plus utile pour l'analyse des nouveaux courants : Dans quel courant littéraire s'insère le texte et quelles sont ses références ? Quels sont les modèles littéraires pour les auteurs et d'où viennent-ils ? Quels liens intertextuels se retrouvent dans les textes ?

8 Waberi, Abdourahman A., « Écrivains en position d'entraver », in Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (éd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 70.

9 Voir la citation d'Alain Mabanckou, « Nous ne sommes pas les pompiers de l'Afrique, à devoir éteindre les feux sur le continent », dans Cazenave, Odile, « Paroles engagées, paroles engageantes : nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », *Africultures* (Paris), n° 59, 2004, p. 61.

10 Nimrod, « La Nouvelle Chose française. Pour une littérature décolonisée », in Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (éd.), *op. cit.*, p. 225.

11 Efoui, Kossi, cité par Douin, Jean-Luc, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

12 N'Sondé, Wilfried, *Le Cœur des enfants léopards*, Paris, Actes Sud, 2007, 132 p. Dans

ce roman qui se déroule dans une banlieue parisienne, on trouve certes l'allusion aux ancêtres du protagoniste, aux totems, etc. Ce roman est cependant aussi bien marqué par les influences de la littérature européenne que par la culture populaire mondiale.

13 Efoui, Kossi, *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001, 254 p. et *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, 206 p.

14 Riesz, János, « Le «retour au pays natal» dans *La Fabrique de cérémonies* (2001) de Kossi Efoui », *Ponts / Ponti : langues littératures civilisations des pays francophones* (Milan), n° 3, 2003, p. 63-78.

15 Voir les propos critiques de Boubacar Boris Diop : « Depuis quelques années le champ littéraire africain s'est si profondément bouleversé qu'on peut se demander de quoi on parle lorsqu'on parle de littérature africaine. [...] De nos jours, on perçoit la mise en place progressive d'une littérature à deux vitesses. Le phénomène est porté à son paroxysme par des auteurs africains nés en France et qui ne savent rien de leurs pays d'origine, à part peut-être les images négatives qu'on montre dans les médias. [...] Une nouvelle vague de jeunes auteurs est en train de s'affirmer. Nés en Afrique, ces poètes ou romanciers sont arrivés en Europe à la fleur de l'âge et réticents à se laisser enfermer dans leur seule négritude, se montrent bien plus ouverts que leurs aînés à la nouvelle culture mondiale » (Boubacar Boris Diop, « Où va la littérature africaine ? », *Notre Librairie*, n° 136, 1999, p. 11).

16 L'auteur et réalisateur tchadien Koulouy Lamko constate : « La plupart [des auteurs] s'insurgent contre les étiquettes que l'on veut à tout prix leur coller, les ancêtres qu'on leur impose, les traditions qu'ils sont censés respecter, les cases dans lesquelles ils sont fichés » (cité dans Jean-Luc Douin, *op. cit.*, p. 16).

17 Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1999, p. 111 [1^{re} éd. 1932].

18 Miano, Léonora, *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Pocket, 2006, 213 p. [1^{re} éd. Plon, 2005].

19 Jean-Louis Joubert constate dans un compte-rendu de ce roman : « D'ailleurs le titre, peut-être un clin d'œil vers *Le cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, annonce un voyage qui risque d'être dérangement [...] » (Jean-Louis Joubert, « *L'Intérieur de la nuit* », *Le Français dans le monde*, n° 343, janvier-février 2006, p. 56).

20 Comme ça a été le cas dans le roman « classique » *L'Enfant noir* de Camara Laye (Paris, Plon, réimpr. 2000, 217 p. [1^{re} éd. Plon, 1953]).

21 Le narrateur peut constater : « Le scénario était écrit. La pièce avait été suffisamment répétée pour que chaque acteur maîtrisât sa partie » (Miano, *op. cit.*, p. 89).

22 Voir Schüller, Thorsten, « Où est l'Afrique ? La poétique du virtuel et du "sans lieu" dans la littérature mondialisée francophone de l'Afrique noire : l'exemple de *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », in Fendler, Ute, Lüsebrink, Hans-Jürgen et Vatter, Christoph (éd.), *Francophonie et globalisation culturelle : politique, médias, littératures*, Frankfurt/Main, IKO 2008, p. 163-174.

23 Comme dans la phrase suivante : « Une histoire me revient, se dit le revenant [...] » (Efoui, *op. cit.*, p. 197) ; d'autres mots comme « reconnaître », « retrouver », « revenir » sont également omniprésents dans le texte.

24 Efoui, *op. cit.*, p. 114.

25 Effa, Gaston-Paul, *Yaoundé instantanés*, Paris, Éditions du Laquet, 2003, 122 p.

26 *Ibid.*, p. 5.

27 Dans le cas de *Yaoundé instantanés*, on peut présumer une identité unique de l'auteur et du narrateur.

28 Effa, *op. cit.*, p. 117.

29 *Ibid.*, p. 24.

30 *Ibid.*, p. 121.

31 *Ibid.*, p. 30.

32 *Ibid.*, p. 33.

33 Diop, *op. cit.*, p. 11.

34 Alem, Kangni, *Cola cola jazz*, Paris, Dapper, 2002, 203 p.

- 35 Alem, *op. cit.*, p. 98.
- 36 *Ibid.*, p. 192.
- 37 *Ibid.*, p. 197.
- 38 *Ibid.*, p. 51.
- 39 Ricard, Alain, *La Formule Bardey : voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, 283 p.
- 40 Mabanckou, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006, 228 p.
- 41 Diome, Fatou, *Kétala*, Paris, Flammarion, 2006, 278 p.
- 42 Alem, Kangni, *Esclaves*, Paris, Lattès, 2009, 250 p.
- 43 Mabanckou cité dans Cazenave, Odile, *op. cit.*, p. 61.
- 44 Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, 311 p.

Viaje por Andalucía (1705-1706)
de Jean-Baptiste Labat
ou La traversée éditoriale d'une relation
de voyages

Lourdes RUBIALES¹

Résumé : La réédition de la « partie espagnole » des *Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. Prêcheurs en Espagne et en Italie* (1730), sous le titre *Viaje por Andalucía*, s'est tout d'abord présentée comme un prétexte pour voyager dans le temps dans une ville que Labat avait connue trois cents ans avant Alain Ricard, ce grand voyageur moderne. Pourtant, la lecture de la traduction et du paratexte hétéroclite qui composent l'édition andalouse a vite laissé apparaître des perspectives d'analyse autrement intéressantes pour le chercheur en littérature. Les lignes qui suivent se proposent de reconstruire, à travers les pistes fournies par cette édition, l'histoire éditoriale du texte, ce qui permettra de repérer quelques jalons dans le processus de reclassement de son auteur au xx^e siècle. À l'horizon de cette étude se pose la question, toujours controversée, des frontières du « littéraire ».

Introduction

À l'occasion d'un colloque qui s'est tenu à l'Université de La Réunion en 2007, j'ai appris, par un spécialiste en littérature de voyages, que le *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique* (1722) du Père Labat (1663-1738) venait d'être édité en espagnol. C'était une heureuse nouvelle pour les étudiants qui, n'étant ni francophones ni francisants, s'inscrivent dans le cours consacré à la *Francofonía americana* que j'assure depuis quelques années à l'Université de Cadix. Dès mon retour, je me suis donc mise à chercher ce livre... sans succès. De toute évidence, le livre de Labat n'avait pas été publié

en Espagne dernièrement quoique – la surprise succédant à la déception – un autre livre de Labat ait en effet été publié récemment par les éditions Renacimiento : *Viaje por Andalucía (1705-1706)*, édité par les soins du Centre d'Études Andalouses du gouvernement régional². Le Père Labat avait donc voyagé en Andalousie ? Je savais qu'il avait écrit, à part son célèbre *Nouveau voyage*, d'autres relations de voyages qu'il n'avait pas faits, des voyages « en chambre », des traductions, des adaptations, etc.³ Mais la relation « andalouse » m'avait échappé. J'ai été bien sûr curieuse autant du voyage lui-même que du livre qu'il en avait tiré. Envisageant d'en faire le sujet de ma contribution à l'hommage à Alain Ricard, c'est vers la première voie que se sont dirigées mes recherches dans un premier temps, étant donné que, par une curieuse coïncidence, Alain Ricard avait séjourné à Cadix, à l'occasion de la soutenance de ma thèse, en 2006, c'est-à-dire trois cents ans après le Père Labat, et que cela pourrait être amusant, pour rendre un modeste hommage à ce grand voyageur d'aujourd'hui, d'accompagner à Cadix le voyageur ancien. Pourtant – et même si le fait de voir le « chapelain de la flibuste » chaussant des *alpargatas* et buvant du vin à Conil vaut le détour – c'est dans la deuxième voie que mes recherches se sont engagées. Je me suis donc intéressée à l'œuvre, et plus précisément à l'édition.

Le voyage « andalou » de Labat

La première chose qui frappe dans *Viaje por Andalucía* est l'écart entre ce titre très général et les faits évoqués, très précisément localisés dans l'espace et dans le temps⁴. En effet, le titre choisi par les éditions Renacimiento est une extension abusive si l'on pense que Labat n'a fait qu'une escale de quelques mois dans la ville de Cadix, entrecoupée de deux excursions à Gibraltar et à Séville, excursions qui ont été motivées davantage par l'ennui d'un séjour forcé⁵ que par un intérêt particulier ou un dessein préétabli.

Labat a séjourné à Cadix d'octobre 1705 à février 1706, au retour d'un séjour de douze ans aux Antilles, qui constitue la matière de son célèbre *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*⁶. Sa destination était Marseille, d'où il devait se rendre à Bologne pour représenter les missions au chapitre général de son ordre, les Frères Prêcheurs⁷. Mais le passage en Méditerranée est barré : une escadre anglo-hollandaise maintient un blocus sur Gibraltar, empêchant la navigation vers l'est.

Labat arrive en Espagne à une époque d'une extrême tension politique et militaire. Le pays est plongé dans la guerre de succession (1702-1713), où se jouent des intérêts nationaux et internationaux de taille ; les deux camps sont constitués par les partisans de l'« archiduc », d'un côté, et, de l'autre, par ceux du « petit-fils du roi de la France », pour lequel la ville de Cadix déploie, au

moment de l'arrivée de Labat, un grand effort de guerre⁸. Beaucoup plus porté sur l'architecture militaire ou religieuse que sur les faits historiques, Labat ne parle pas directement du conflit, mais il décrit l'ambiance tendue qui règne dans la ville subissant constamment la menace de l'Angleterre par mer. Étant donnée son importance stratégique et commerciale – la ville contrôlait *de facto* le commerce transatlantique à l'époque – Cadix apparaît, en effet, comme une place convoitée notamment par les Français qui, selon Labat, y avaient de gros intérêts économiques.

Labat décrit une ville aussi puissante du point de vue économique et commercial que vulnérable du point de vue militaire et misérable du point de vue urbanistique. Certes, Labat ne se montre pas trop enclin à vanter ni les vertus des « Espagnols » ni les qualités de leurs réalisations (sauf celles du vin...), mais il est certain aussi que la ville, à l'époque de Labat, était encore loin du luxe qui allait y régner dès le milieu du XVIII^e siècle⁹. Désormais, Cadix deviendra un chapitre obligé du genre « Voyage en Espagne », à mesure qu'il se constituera comme tel :

La grande fortune de Cadix, héritière du trafic américain après le transfert en 1717 de la Casa de Contratación, jadis installée à Séville, imposa cette ville au programme du voyage en Espagne et, désormais, la description souvent très détaillée et précise de Cadix figure à la table de toute relation importante¹⁰.

Il est évident que Labat ne s'est pas proposé de faire une étude approfondie des mœurs des Espagnols (le terme « Gaditain » apparaît plus rarement). En même temps, il a montré à plusieurs reprises son impatience de se voir enfermé dans un espace aussi petit et isolé. Mais il n'en a pas moins brossé un tableau historique, géographique, urbanistique et social de la ville et de la région dans ces années du début du siècle. Labat s'est certes documenté à propos de l'histoire de Cadix dans les livres, mais il s'est aussi mêlé à la ville et a fait de nombreuses rencontres dans les couvents ou chez des particuliers. Assez logiquement, il a surtout fréquenté les milieux religieux et français ou francisés. Dans ce sens, l'importance de l'élément français dans la population étrangère de Cadix, soulignée par les historiens, n'est pas démentie par Labat dans son livre, si on le juge par le nombre de Français qu'il rencontre pendant son séjour et par la variété, à la fois, de leurs origines régionales et de leurs profils sociaux et professionnels. C'est en partie pourquoi Cadix ne pouvait pas représenter un lieu de dépaysement pour les voyageurs de l'époque :

Les pays que je décris sont si connus qu'il n'est pas possible d'en imposer à personne. Ce ne sont pas de terres nouvellement découvertes dans la description desquelles un écrivain pourra s'égayer aux dépens de la vérité. On connaît celles-ci, on les fréquente depuis bien de siècles. J'aurais contre moi une nuée de témoins, si je m'écarterais tant soit peu de mon devoir et de la fidélité que je dois au public¹¹.

Certes, on peut reconnaître là une stratégie connue, visant à engager le lecteur vers un certain régime de lecture, mais elle comporte une part de vérité en ce qui concerne les rapports de Labat avec les Espagnols. Non pas que les

frontières entre le « voyageur » et l'« indigène » soient totalement abolies, mais plutôt que ces frontières sont assez souples et susceptibles de céder par la force d'autres configurations et d'autres solidarités. C'est par exemple le cas de l'entente entre le Père Jaime Mimbiela (missionnaire espagnol revenant des Philippines) et le Père Labat (missionnaire français revenant des Antilles), contre les missionnaires « créoles » dont ils redoutent le pouvoir croissant et face auxquels ils affichent une identité « métropolitaine » commune.

Les indications paratextuelles

Mais revenons aux questions d'édition. Le deuxième élément qui attire l'attention dans *Viaje* est, lui aussi, de l'ordre du paratexte et de ses rapports pas toujours évidents avec le texte. En effet, le lecteur espagnol est confronté à un appareil paratextuel volumineux qui comprend trois textes d'accompagnement, aucun des trois ne constituant une présentation du texte qu'on va effectivement lire. Par ailleurs, les différents éléments non seulement n'ont pas de connexion entre eux – aucune note éditoriale ne les relie ni n'en justifie la présence –, mais en outre, ils se contredisent aussi en bien des points.

Le premier élément du paratexte est un « Prólogo » signé A. t'Serstevens et daté à Paris en 1925 ; il s'agit d'un texte assez long qui porte comme titre « El R. P. Jean-Baptiste Labat » et où le préfacier exprime son admiration, voire sa fascination pour Labat, à la fois pour l'homme et pour l'écrivain, dont il brosse un portrait « haut en couleurs ». Par ce texte, le lecteur apprend l'existence d'un *Voyage en Espagne et en Italie* de Labat, ouvrage dont il est beaucoup question dans cette préface, surtout de la partie italienne, qui n'a rien à voir avec le texte de la présente édition. T'Serstevens cite un autre livre : *La Comédie ecclésiastique*, qu'il dit avoir « fait » à partir du *Voyage en Espagne et en Italie* de Labat... Quel est donc le rapport entre *Le Voyage en Espagne et en Italie*, *La Comédie ecclésiastique* et le *Viaje por Andalucía* ? Et encore, quel est le rapport entre la préface de t'Serstevens, signée en 1925, et le livre dont il est question en 2007 ? On y reviendra.

Le deuxième élément, plus brève, est une « Nota del traductor ». Intitulée « Jean-Baptiste Labat (1664-1738) », elle n'est ni datée (la traduction elle-même n'est pas datée) ni signée, quoique le nom du traducteur, José García Mercadal, puisse être identifié sur la page de garde. Le contenu de cette note est, en partie, redondant avec le texte de t'Serstevens, notamment en ce qui concerne les renseignements biographiques au sujet de Labat¹². Ceci rend improbable que García Mercadal soit aussi le traducteur de la préface de t'Serstevens, dont l'inclusion a dû être l'affaire de l'éditeur ou du directeur de la publication. Cette hypothèse semble étayée par le fait que García Mercadal

ne nomme pas t'Serstevens ni ne cite l'édition que celui-ci a donnée des *Voyages* en 1927, alors qu'il évoque celle qui a paru chez Pierre Roger la même année :

De la parte española de este [...] libro del padre Labat se publicó en París una edición en 1927, en la colección « Viajes de antaño y de hoy », por el editor Pierre Roger, con el título de *Viajes del Padre Labat en España, 1705-1706*¹³.

Par ailleurs, on peut se demander si García Mercadal est *effectivement* le traducteur du récit de Labat, étant donné qu'il semble méconnaître l'itinéraire du voyageur. Ainsi, il nous apprend que « las dificultades para dirigirse a Italia por el mediodía de Francia le decidieron a cruzar España, y ese fue el motivo de que pudiera más tarde redactar su *Viaje por España*, aprovechando las notas que entonces recogiera¹⁴ ». Pourtant, Labat n'a jamais traversé l'Espagne ! Dans les derniers chapitres du *Viaje*, il raconte son départ de Cadix et son retour en bateau par la voie atlantique jusqu'à La Rochelle, d'où il passe à Bordeaux, Béziers, Toulouse et Marseille... En tout cas, on sait que García Mercadal (1882-1976), traducteur, érudit et spécialiste en littérature de voyages, a publié entre 1952 et 1962 une anthologie de *Viajes de extranjeros por España y Portugal*¹⁵ qui inclut « la partie espagnole » de l'œuvre de Labat dont le *Viaje* a dû être tiré. Il reste à savoir si le texte-source en est l'original de 1730 ou l'un de ceux qui avaient été publiés en France en 1927.

Troisième élément : « Prólogo del autor ». Des propos de l'auteur dans cette préface, on déduit qu'il s'agit du texte d'accompagnement de l'édition originale¹⁶, si on excepte les commentaires sur les tomes II-VIII, concernant les voyages en Italie, qui ont été supprimés. Destinée, bien sûr, au public cultivé de son époque, la préface situe l'œuvre présente par rapport à un ouvrage antérieur, le *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique* dont l'auteur rapporte le grand succès éditorial et la polémique suscitée par ses portraits de certains milieux (la société créole en particulier, mais aussi les noirs, les femmes, les médecins, etc.). Le discours de l'auteur vise donc un double objectif : celui de rappeler le succès de son ouvrage précédent et celui de garantir, par ce rappel, l'intérêt de l'ouvrage présent. Se targuant d'authenticité et de fidélité dans les faits rapportés, Labat prend position contre les sots (passés et futurs), qui ne veulent pas accepter les choses comme elles sont, et contre les « voyageurs de cabinet », qui ne savent pas comment sont les choses. Prise de position qui peut sembler curieuse chez quelqu'un qui a été accusé de plagiat et d'adaptations trop libres des documents de ses prédécesseurs¹⁷.

Arrivé à la préface de l'auteur, le lecteur soupçonne déjà, même si ceci est resté plus ou moins dans l'implicite jusque-là, que le séjour de Labat à Cadix constitue la matière des *Voyages en Espagne (et en Italie)* et du *Viaje por Andalucía*, ce titre-ci étant plus précis (malgré son extension) du point de vue du parcours du voyageur, et justifiant mieux le caractère régional de la publication. L'édition andalouse est donc un ouvrage composé de discours

divers qui n'ont apparemment rien à voir entre eux, de fragments d'autres livres qui s'adressent à des publics différents et relèvent de contextes historiques et littéraires divers. Et surtout, ils proposent des contrats de lecture différents, voire opposés : le *Viaje* doit-il se lire comme un « roman picaresque » (selon t'Serstevens) ou comme une relation « fidèle » (selon l'auteur) ? Or, bien qu'il puisse constituer une source de confusion (ce qui ne l'empêche pas d'accomplir efficacement la principale fonction du paratexte, à savoir de motiver la lecture du texte), ce paratexte a le mérite de poser des questions au chercheur au sujet de l'histoire éditoriale dont il porte les traces.

Le(s) Père(s) Labat

Le *Viaje por Andalucía* renvoie donc à quatre éditions différentes d'un texte qui est à la fois toujours le même et toujours différent : l'édition originale de 1730 (*Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. Prêcheurs en Espagne et en Italie*)¹⁸, la traduction de García Mercadal de 1952-1962 et les deux éditions de 1927 dont il sera question dans les lignes qui suivent.

La première est celle d'Albert t'Serstevens, publiée sous le titre *La Comédie ecclésiastique*¹⁹ et dont la préface est reprise dans *Viaje*. Il s'agit d'une édition abrégée que la BNF classe comme des « extraits ». Étant donné qu'il s'agissait de composer un seul volume à partir des huit tomes de l'édition originale, la partie espagnole est devenue très mince par rapport à l'édition de Renacimiento. C'est pourquoi l'édition de t'Serstevens n'a pas pu fournir le texte-source du *Viaje*.

Albert t'Serstevens (1885-1974), écrivain d'origine bruxelloise (naturalisé français), s'attribue le mérite d'être le « découvreur » de Labat, auteur qu'il affirme être injustement tombé dans l'oubli après avoir connu le succès de son vivant. Les arguments d'un compte rendu de l'époque contre « La prétendue *Comédie ecclésiastique* du Père Labat²⁰ », où l'auteur donne quelques références bibliographiques pour discréditer t'Serstevens comme découvreur de Labat, ne sont pas convaincants, les dites références se limitant à quelques publications du champ religieux et, plus précisément, de publications réalisées par les membres de sa propre congrégation. D'ailleurs, en signalant que *La Comédie* est à la sixième édition lorsqu'il écrivait le compte rendu, il autorise le lecteur à penser que, si t'Serstevens n'a pas trouvé les manuscrits de Labat dans une vieille malle comme il le prétend à une autre occasion²¹, il a pu en revanche effectivement jouer un rôle dans la réactualisation du Dominicain au xx^e siècle. La transformation du titre qui, de *Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. Prêcheurs en Espagne et en Italie*, devient *La Comédie ecclésiastique*, en dit beaucoup sur le sens que va prendre cette réactualisation. Celle-ci s'appuie en outre sur une sélection de textes délibérément orientée, selon

l'auteur, en vue de « dégager » le « livre admirable » qui serait contenu dans le « livre touffu » qu'est l'ouvrage original de Labat. Ce qui revient à transformer une relation savante en « un véritable roman picaresque » rapportant « les aventures d'un moine goguenard parmi les gens de l'Église de tous poils, clercs et réguliers, pape et cardinaux, prêcheurs et inquisiteurs²² ». À cette fin seront surtout supprimées « sans remords » les « fastidieuses descriptions de villes ou de ruines²³ » et les descriptions scientifiques ou techniques « qu'il adresse aux spécialistes ». Un autre compte rendu de l'époque le résume ainsi :

Le vrai titre est *Voyage en Espagne et en Italie*. L'édition originale contenant toutes sortes de longueurs sur des ruines, des ouvrages militaires, etc., le nouvel éditeur les a supprimées et a dégagé ces pages humoristiques qu'il intitule, d'une manière tendancieuse, *La Comédie ecclésiastique*. Il précise que le mot comédie est pris « au sens italien ». Peu importe : il cherche un tantinet le succès à scandale. Et il l'obtiendra sans doute. Car ouvrage et auteur retiennent²⁴.

Les manipulations textuelles et paratextuelles opérées sur le texte de Labat agissent donc en deux sens : d'une part, elles modifient le statut du texte, en privilégiant le « roman » au détriment du « document » ; d'autre part, elles modifient le statut de l'auteur, en mettant en évidence un « écrivain » et non plus un témoin qui se souvient de ses voyages ; mais, d'autre part, elles lui façonnent aussi, comme écrivain, une *posture*²⁵ particulière où l'aventurier prime sur le religieux, sur le savant et sur le technicien. Ainsi, en mettant en exergue « un père Labat » laïque, hédoniste et rebelle, t'Serstevens défendait l'« enfant terrible », caractérisé par la « légèreté », l'« humour » et la « franchise », et attirant la sympathie du lecteur malgré (ou précisément pour) ses nombreux défauts qui ne le rendent, du point de vue du préfacier, que plus humain :

Tel est le P. Labat, comme je l'aime et comme je voudrais qu'on l'aimât, avec ses défauts attachants, ses vices pleins de couleur et ses vertus intellectuelles. Ce n'est pas un saint homme, ce n'est pas non plus un homme de lettres : c'est un homme²⁶.

La deuxième édition de 1927 est intitulée *Voyage du Père Labat en Espagne* (Paris, Pierre Roger). C'est le texte de cette édition, amputé de la partie italienne et présenté par l'historien Albert Hyrvoix de Landosle, qui constitue le texte-source du *Viaje*, comme le suggère la suppression des mêmes chapitres et la note en bas de page justifiant cette suppression²⁷. En revanche, la « Notice biographique sur l'auteur » dont Hyrvoix a fait précéder son édition n'a pas été retenue pour l'édition andalouse, même si elle aurait peut-être mieux servi au projet éditorial d'un centre de recherches²⁸. En effet, par rapport à celui de t'Serstevens, le texte d'Hyrvoix apparaît sous le mode plus impersonnel de la note biographique classique, incluant des références, des citations, des notes érudites. Toujours présenté comme une personnalité singulière et, dans certains aspects, polémique, le Père Labat y apparaît sous l'image du « bon prêtre », du « bon religieux » malgré les « exagérations » de

son caractère. Comme le résume la phrase tirée par Hyrvoix de l'*Année Dominicaine* : « Ce religieux mena toujours une vie parfaitement religieuse, sans pour autant se distinguer par une sainteté extraordinaire...²⁹ ».

Parmi les sources d'Hyrvoix, une référence mérite d'être retenue, non seulement parce qu'elle revient souvent dans les propos du préfacier mais aussi parce qu'elle revient souvent dans les discours modernes sur Labat³⁰. Il s'agit du livre de l'écrivain anglo-grec, puis japonais, Lafcadio Hearn (1850-1902), publié en anglais en 1890³¹ et traduit en français en 1924 sous le titre d'*Esquisses martiniquaises*³², livre que Hearn a composé d'après son séjour à la Martinique comme reporter d'un journal, de 1887 à 1889. Dans les nombreuses pages qu'il consacre à Labat dans cet ouvrage, Hearn laisse voir largement sa fascination pour la figure du Dominicain et pour le côté peu conventionnel de sa personnalité³³. À la source de sa fascination se trouvent trois discours à partir desquels Hearn construit une certaine image de Labat.

En premier lieu, Hearn prend connaissance de la « légende du Père Labat », qui lui est directement rapportée par le discours populaire lors de son séjour martiniquais. Dans la tradition des zombies, ce discours présente Labat comme un « revenant », comme une présence à jamais liée à la destinée et à la mémoire de l'île, et pas précisément pour le meilleur. Hearn retrouve ainsi les traits diffus d'un personnage attirant et mystérieux, effrayant aussi, qui a laissé non seulement des traces dans l'esprit des gens, – ce qui se mesure à la large diffusion et aux variantes de la légende –, mais aussi dans la physionomie même de l'île, où elle s'exprime sous la forme de bâtiments, de fortifications, d'inventions, de méthodes « Labat »... On sait combien Hearn était porté sur les « choses étranges » et sur le fantastique populaire. Le fantasme de Labat a dû stimuler son imagination et sa curiosité, à en juger par les recherches qu'il a entamées par la suite.

Hearn s'intéresse donc aussi au discours savant sur Labat, qu'il trouve dans les encyclopédies et dans divers articles qui lui ont été consacrés, notamment par Étienne Rufz³⁴. Il est probable que la biographie de Labat retracée par Rufz comporte déjà les éléments qui font de lui une personnalité séduisante pour certains écrivains modernes, puisque, d'après Hearn, elle « révèle ce charme de compréhension sympathique, grâce à laquelle un maître biographe se manifeste parfois [comme] une espèce de nécromant, et prête à une personnalité disparue la puissance d'une présence vivante³⁵ ». Dans ce texte – voire dans les « faits incolores que vous donnent les biographies ordinaires³⁶ » –, Hearn découvre un homme « qui doit être classé parmi les hommes extraordinaires de son siècle³⁷ », et ses réalisations aux Antilles sont comparées « sans exagération » à des travaux herculéens.

Enfin, le troisième discours côtoyé par Hearn est celui de Labat lui-même dans ses écrits, particulièrement dans le *Nouveau voyage aux îles* où Hearn découvre un écrivain dont la voix narrative séduit le lecteur, bien que les faits rapportés ne soient pas toujours de son goût sensible et spirituel. En tous cas, « le lecteur est frappé moins par le récit d'incidents singuliers, que par la

révélation de la personnalité, de l'auteur qu'on y découvre³⁸ ».

À partir de ces trois discours, Hearn recompose un portrait presque fabuleux de Labat, un homme dans tous les sens excessif (« très doué, mal équilibré »), capable de faire « des choses étonnantes ». Devant le côté « sombre » du missionnaire, Hearn se montre partagé entre la réprobation de ses comportements et l'exhibition un peu complaisante de ses « péchés ». C'est pourquoi, il a beau faire appel au « doux » Père Dutertre, autrement « plus humain » que Labat³⁹, en le citant en épigraphe de ses *Esquisses*, c'est Labat qui attire toute son attention et ses sympathies. Par ailleurs, en dehors de ces timides appels à la correction morale de Dutertre, l'ouvrage que celui-ci a consacré aux Antilles⁴⁰ reste, pour Hearn, « un livre étrange en vieux français⁴¹ », alors que

[...] le Père Labat parvient toujours à nous intéresser. Il rappelle un de ces causeurs d'autrefois, précis et lents, qui pesaient chacune de leurs paroles et ne laissaient rien à l'imagination des assistants, et qui, cependant, récompensaient toujours, tôt ou tard, la patience de leurs auditeurs par des réflexions d'une profondeur surprenante et par des théories tout à fait nouvelles⁴².

Il paraît improbable que t'Serstevens ignore l'existence de Hearn, écrivain, voyageur, traducteur comme lui, et de l'attention qu'il a accordée au Père Labat dans ses *Esquisses martiniquaises*. Aurait-il ressenti les pages de Hearn comme de la concurrence pour la « découverte » de Labat, qu'il disait avoir gardée secrète pendant des années ? Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il l'ignore ou qu'il fait semblant de l'ignorer. Pourtant, même au risque de surinterpréter, on serait tenté de voir, dans la préface de t'Serstevens, une sorte de réponse au propos de Hearn, en exhibant à tout moment sa sympathie pour le côté « méchant » de Labat : « la vertu est noble, elle n'est pas drôle et nous allons d'instinct vers les aventuriers et les canailles⁴³ ».

Si le silence de t'Serstevens peut surprendre, il n'est pas moins surprenant que Michel Le Bris ne mentionne pas, dans son édition du *Nouveau voyage de Labat*⁴⁴, l'édition que t'Serstevens a publiée en 1931⁴⁵, tout en évoquant l'admiration que celui-ci éprouvait pour Labat. Il faut pourtant rappeler la proximité entre ces deux écrivains maritimes, ces deux admirateurs de Stevenson, tous deux ayant vu chez Labat un classique à récupérer par le biais de l'aventure. De fait, la présentation que fait Le Bris de Labat, intitulée « Un sacré bonhomme », ressemble en tous points à celle de t'Serstevens, sauf en ce qui concerne la connivence de celui-ci avec la « manière forte » du missionnaire, connivence par rapport à laquelle Le Bris prend explicitement ses distances⁴⁶.

Conclusion

Viaje por Andalucía constitue donc un épisode de l'histoire éditoriale des *Voyages*, composé lui-même de fragments et de traces d'autres épisodes, tels que les éléments paratextuels, les recompositions des chapitres, les ajouts ou les réductions hérités des éditions précédentes. Provenant de projets parfois très divergents, cet héritage hétéroclite est susceptible d'induire une certaine confusion dans la création des attentes du lecteur espagnol. En revanche, il a le mérite de confronter ce lecteur à une pluralité de discours à partir desquels il devra opérer ses propres choix de lecture.

L'étude de l'histoire éditoriale des *Voyages* permet de repérer quelques jalons dans le processus de reclassement de Labat et de quelques-unes de ses œuvres au ^{xx}^e siècle. Ce processus se traduit par une volonté de « littérisation » de textes qui n'étaient pas conçus ni reçus comme littéraires à leur époque, ce qui montre la fragilité de catégories qui semblent aller de soi, comme l'opposition entre les domaines scientifique et littéraire, par exemple. Bien sûr, l'appropriation de Labat par t'Serstevens ou par Le Bris expose l'écrivain à d'autres risques : ceux de la littérature « illégitime ». À l'horizon de cette étude se pose donc la question, toujours controversée, des hiérarchies des faits littéraires et donc de la *valeur*.

Enfin, le *Viaje por Andalucía* est le point d'arrivée d'un itinéraire paradoxal puisque le texte, parti de Cadix sous forme de notes ou de cahiers, retourne, après quelques péripéties éditoriales, non pas à Cadix mais à Séville, sa rivale historique. Édité à Séville, le texte propose aussi, en couverture, une représentation ancienne de Séville, alors que le livre concerne, pour l'essentiel, Cadix. Qu'il s'agisse d'un fait involontaire ou d'une stratégie éditoriale consciente (visant, par exemple, à donner de la portée régionale à une thématique locale), ce fait peut être lu comme un indice de l'inversion des rapports de force entre les deux villes, très différents de ceux qui régissaient leurs relations au ^{xviii}^e siècle.

1 Université de Cadix.

2 Labat, Jean-Baptiste, *Viaje por Andalucía (1705-1706)*, Séville, Editorial Renacimiento, 2007, coll. « Los viajeros », 257 p. La quatrième de couverture du *Viaje por Andalucía* signale tout de même que le *Nouveau voyage* « será publicado próximamente en Ediciones Espuela de Plata ».

3 Entre autres, la *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale, contenant une description exacte du Sénégal et des pays situés entre le Cap-Blanc et la rivière de Serrelienne* [...], Paris, G. Cavelier, 1728 ou le *Voyage du chevalier Des Marchais en Guinée, isles voisines, et à Cayenne* [...], Paris, Saugrain l'aîné, 1730.

4 Le titre *Viaje por Andalucía* aurait été aussi inadéquat à l'époque de Labat puisque ni la catégorie « Andalousie » ni le genre « voyage en Andalousie » ne sont contemporains de l'auteur.

5 Comme l'a bien remarqué Inmaculada Tamarit dans son article « Jean-Baptiste Labat en Espagne : le récit d'un séjour involontaire », dans *La Culture de l'autre : Espagnols en France, Français en Espagne. Actes du premier colloque de l'APFUE-SHF*, Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006, p. 269-227.

6 *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique contenant l'histoire naturelle de ces pays*,

l'origine, les mœurs, la religion et le gouvernement des habitants anciens et modernes, les guerres et les événements singuliers qui y sont arrivés pendant le long séjour que l'auteur y a fait, le commerce et les manufactures qui y sont établies et la façon de les augmenter, Paris, G. Cavelier, 1722.

7 Connus aussi comme « dominicains » et « jacobins ».

8 Cf. Bustos, Manuel, « La ciudad de Cádiz y su contribución militar a la guerra de sucesión española (1704-1705) », *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1, 1984, p. 139-148.

9 Cf. Bustos, Manuel, *Historia de Cádiz*, Vol. II. Los siglos decisivos, Madrid, Silex, 1991.

10 Bennassar, Bartholomé et Lucile (éd.), *Le Voyage en Espagne. Anthologie de voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. xii.

11 Labat, Jean-Baptiste, préface de l'auteur à *Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. Prêcheurs en Espagne et en Italie*, cité d'après Labat, Jean-Baptiste, *Voyage du P. Labat en Espagne. 1705-1706*, notes de M. Hyrvoix de Landosle, Paris, Pierre Roger, 1927 (coll. « Voyages de jadis et d'aujourd'hui »), p. 22.

12 Il y a une contradiction dans la date de naissance signalée par García-Mercadal (1664) et celle signalée par t'Serstevens (1663).

13 Labat, *Viaje por Andalucía*, op. cit., p. 44.

14 *Ibid.*

15 Madrid, Aguilar, 1952-1962. Plus récemment rééditée à Valladolid : Junta de Castilla León, 1999.

16 Vingt-cinq ans séparent le séjour à Cadix de la publication des *Voyages*. C'est à la fin de sa vie, lorsqu'il est retiré dans son couvent de la rue Saint-Honoré, que Labat entreprend la rédaction de ses ouvrages.

17 Voir à ce sujet Celtru, P., « Les faux d'un historien du Sénégal », *La Quinzaine coloniale*, 10 juin 1910, p. 399-402.

18 Paris, J.-B. et Delespine, C.-J.-B., 1730.

19 R. P. Labat, Jean-Baptiste, de l'ordre des frères-prêcheurs, *La Comédie ecclésiastique. Voyage en Espagne et en Italie*, introduction d'A. t'Serstevens, Paris, Grasset, 1927, 302 p.

20 Constant, D.-C., « La prétendue *Comédie ecclésiastique* du Père Labat », *Revue des Études historiques*, année 93, 1927, p. 289-294.

21 A. t'Serstevens est soupçonné d'avoir utilisé le procédé du « manuscrit trouvé dans une vieille malle » dans les *Cahiers de Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste*, publiés par Gustave Alaux, présentés par A. t'Serstevens, Paris, Grasset, 1952. Voir l'argumentation d'Odile Gannier à ce sujet dans « Les manuscrits retrouvés dans de vieilles malles peuvent-ils encore être authentiques ? Le cas des *Cahiers de Le Golif* [...] », colloque en ligne « L'effet de fiction » (www.fabula.org).

22 La préface de t'Serstevens est citée d'après l'édition française : Labat, *La Comédie ecclésiastique*, op. cit., p. 13.

23 *Ibid.*, p. 10.

24 Compte rendu paru dans la rubrique « Meilleures nouveautés » de la *Revue des Lectures* du 15 janvier 1927, p. 535.

25 Dans le sens où le définit Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

26 T'Serstevens, A., in Labat, *La Comédie...*, op. cit., p. 28.

27 Les chapitres supprimés sont le chapitre IV où, dans l'original de 1730, il est question d'une « Description de l'Isle & de la Ville de Cadix par Jean-Baptiste Suarès de Salazar Chapelain de la Cathédrale de cette Ville » et le chapitre V qui propose une « Description plus particulière de l'Isle & de la Ville de Cadix », à partir d'un ouvrage de Gerónimo de la Concepción. Par rapport à l'édition originale, Hyrvoix supprime aussi l'épître « À Monsieur le Marquis D*** ». En revanche, le *Viaje* inclut un chapitre qui, dans l'original, constitue le premier chapitre du livre II : « Départ de l'Auteur de La Rochelle et son arrivée à Marseille ».

28 De fait, la « Nota del traductor » du *Viaje* suit de très près le texte d'Hyrvoix.

29 *Année dominicaine ou Vie des saints et illustres personnages de l'un et l'autre sexes de*

l'Ordre des Frères prêcheurs de 1700 jusqu'à nos jours, Grenoble, Vallier, 1912, cité par Hyrvoix, *op. cit.*, p. 14.

30 Voir, par exemple, Stehlé, Henri, « Jean-Baptiste Labat (1663-1738) », *Homme et destins*, Paris, Académie des Sciences de l'Outre-mer, 1977, 8, p. 421-429, ou Corzani, Jack, *La Littérature des Antilles-Guyanne françaises*, Fort-de-France, Désormeaux, 1978.

31 Hearn, Lafcadio, *Two years in the French West Indies*, New York/Londres, Harper & Brothers, 1890.

32 Voir Hearn, Lafcadio, *Esquisses martiniquaises*, trad. de l'anglais par Marc Logé, Paris, Mercure de France, 1924, 245 p.

33 *Ibid.* Voir le chapitre V : « Un revenant », p. 70-98.

34 Il s'agit d'un article d'Étienne Rufz de Levison, contenu dans *Études statistiques et historiques de la population de la Martinique*, Fort-de-France, Imprimerie de Carie, 1850. Malheureusement je n'ai pas pu consulter cet ouvrage.

35 Hearn, *op. cit.*, p. 77 (Les citations de Hearn renvoient à l'édition de 1929, numérisé par l'UQAC : <http://classiques.uqac.ca/>).

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 83.

39 « Vous cherchez en vain à travers son œuvre un reflet de la bonté du doux Père Dutertre, qui, rempli d'une pitié intense pour la condition des nègres, implore les maîtres de se montrer miséricordieux et justes envers leurs esclaves pour l'amour de Dieu. Labat, au contraire, estime que l'esclavage est un excellent moyen d'arracher les nègres à la superstition et de sauver leurs âmes de l'enfer. Il choisit et achète lui-même les esclaves du Fond Saint-Jacques ; il ne se trompe jamais et ne fait jamais de mauvaise affaire ; et il ne paraît pas éprouver la moindre commisération pour leur triste sort. En somme, l'émotion du Père Dutertre, dont il se moque malicieusement parfois, a dû lui sembler plutôt blâmable que digne d'éloge. Labat considérait le nègre comme l'enfant du Diable, un sorcier, un être néfaste, imbu d'un pouvoir occulte » (*Ibid.*, p. 86).

40 Dutertre, Jean-Baptiste, *Histoire Générale des Antilles, habitées par les Français*, Paris, T. Jolly, 1661-1671.

41 Hearn, *op. cit.*, p. 74.

42 Hearn, *op. cit.*, p. 83-84.

43 T'Serstevens, *op. cit.*, p. 18.

44 Labat, Jean-Baptiste, *Voyage aux Isles. Chronique aventureuse de la Caraïbe. 1693-1705*, édition établie et présentée par Michel Le Bris, Paris, Phébus, 1993, 463 p.

45 Labat, Jean-Baptiste, *Voyages aux isles de l'Amérique (Antilles) 1693-1705*, avant-propos de A. t'Serstevens, Paris, Duchartre, 1931, coll. « Aventures et voyages » (réédité en fac-similé chez L'Harmattan, 2005). Dans la « Note sur l'établissement du texte », Le Bris mentionne toutes les rééditions du *Nouveau voyage* sauf celle de t'Serstevens et critique la sélection et la manipulation du texte de Labat par les autres éditeurs tout en justifiant sa propre sélection, qui ressemble, dans ses principes, à celle de t'Serstevens : « nous avons pris le parti, quant à nous, de tout reprendre à zéro, à partir de l'édition de 1732, en respectant scrupuleusement le texte si aérien du P. Labat et en privilégiant la continuité de son récit, mais en l'allégeant de ce qui aujourd'hui en peut arrêter la lecture : les descriptions des éléments de la flore et la faune à présent bien connus (le palmier et le bananier, par exemple, n'ont plus le caractère de nouveauté qui justifiait au XVIII^e siècle qu'on leur consacre un chapitre), les considérations purement techniques sur la construction des moulins à sucre ou l'édification des palissades et toitures, ou encore les relevés métriques de constructions aujourd'hui disparues » (Le Bris, *op. cit.*, p. 18).

46 Modèle du voyageur polygraphe, auteur à succès de la première moitié du XX^e siècle, t'Serstevens a aussi écrit, à propos de Tahiti, un roman d'esprit colonialiste, qui a été curieusement préféré à ses romans d'aventure par une édition récente. Cf. le compte rendu de *La Grande Plantation. Roman tahitien*, Bruxelles, Labor, 2003, dans *Textyles* (Bruxelles),

Le voyage à Lacanau et dans les Landes du Médoc

Christian COULON¹

Résumé : Les Landes du Médoc sont l'objet depuis fort longtemps de toute une littérature de voyage qui fait de cette région un pays exotique, voire sauvage, une « Afrique de l'intérieur », qu'il conviendrait de civiliser. Ce texte porte sur l'anthropologie imaginaire que formulent ces récits. Il a pour centre Lacanau, cité aujourd'hui balnéaire, chère à Alain Ricard. Il se veut le pendant local de ces « voyages africains » qu'Alain a étudiés et pratiqués avec le talent que l'on sait.

« Un pays de sauvage », ainsi s'intitule le premier chapitre du gros livre que l'historien Eugen Weber a consacré à la modernisation de la France rurale entre 1870 et 1914². Les campagnes françaises, en effet, étaient considérées à l'époque comme des lieux aux mœurs étranges, voire primitives et barbares, qu'il convenait de conduire à la civilisation.

Curieusement, l'entreprise de civilisation n'était donc pas réservée aux contrées lointaines que l'Europe était en train de coloniser. Et la vision que les esprits « éclairés » avaient des sociétés paysannes françaises était tout aussi, sinon plus, réductrice que celle que les « découvreurs » et explorateurs de l'Afrique nous ont livrée.

On peut donc légitimement tenter de mettre en œuvre une démarche de type « africaniste » pour analyser ces représentations des « étrangers du dedans » telles qu'elles apparaissent dans les récits de voyageurs ou d'acteurs sociaux, et comprendre par là-même la mission civilisatrice qui en découle. D'ailleurs, comme le note le même Eugen Weber, « durant tout le siècle, les colonies d'outre-mer servirent de modèles de comparaisons pour certaines régions françaises³ ». Ce fut notamment le cas des Landes de Gascogne dont un certain Jean Ricard dans un ouvrage intitulé *Au pays landais* (1911), nous dit qu'elles « ressemblaient à quelque terre africaine », avec ses « huttes groupées à l'ombre de la République⁴ ».

Je m'intéresserai ici à la partie médoquine de ces Landes de Gascogne,

située au nord du département de la Gironde. Dans sa configuration géographique et dans son mode de vie, ce Médoc océanique ne diffère pas du reste de cet ensemble qui s'étend de la pointe de Grave aux rives de l'Adour sur 230 kilomètres. Pays de marécages et de sable, de pasteurs nomades juchées sur des échasses, selon l'image d'Épinal bien connue, elles seront transformées par la plantation de pins qui permit de fixer les sols et donna naissance à toute une industrie forestière (gemme, bois). Puis, plus tard, ces Landes devinrent un haut-lieu du tourisme (la célèbre Côte d'Argent) dont Lacanau est aujourd'hui l'un des fleurons. Ce Lacanau qui est une des ports d'attache d'Alain Ricard.

Cité aujourd'hui balnéaire, Mecque des surfeurs et de la vie nocturne des jeunes bordelais en goguette, elle fut au XIX^e siècle l'un des endroits mythiques qui vit l'ancienne lande se métamorphoser. N'est-ce pas par le voyage à Lacanau que débute le roman d'Edmond About, *Les Échasses de Maître Pierre* (1858)⁵ qui rend compte, avec toute la verve de l'admirateur fasciné, de la révolution verte du pays landais mise en œuvre sous le Second Empire pour faire de cette terre infortunée une contrée prospère ? Un nouveau paradis. Non pas celui des « enfants pillards » du récit sensible de Jean Cayrol, lieu de villégiature et d'aventures joyeuses de jeunes bordelais des années qui suivent la Première Guerre mondiale⁶, mais celui qui portait ce rêve civilisateur : faire de ce triste désert peuplé de pauvres hères un pays de cocagne. Une véritable conquête, car, comme l'écrit Bernard Manciet dans *Le Triangle des Landes*, « il y avait de l'Algérie dans l'air⁷ ».

Je me pencherai d'abord sur l'anthropologie imaginaire qui autorisa cette « conquête » : celle qui faisait de « l'indigène » un être d'un autre âge, un primitif rebelle au progrès.

J'examinerai ensuite cette religion du progrès, dont Maître Pierre est le héros et le pionnier, et sa mise en œuvre dans les Landes du Médoc.

Enfin, je m'intéresserai à toute cette littérature de nostalgie qui porte un regard romantique sur ces Landes d'autrefois où l'homme de la nature trouvait son bonheur. Voyage dans un passé recomposé.

Pour ce faire nous nous appuierons, comme Alain Ricard l'a fait pour l'Afrique, sur des récits de voyage, des romans, des témoignages écrits, qui sont autant de relations qui inventèrent le pays landais, dans son passé comme dans son futur.

« Ils étaient plus barbares et inhumains que les Tartares » : du Médoc exotique au Médoc sauvage

S'il existe une image stéréotypée de la presqu'île médoquine qui traverse

les siècles, c'est bien celle d'une « fin des terres », d'un pays reculé et marginal, d'une contrée aux coutumes et croyances étranges. Pierre Veilletet dans un beau texte consacré au Médoc voit beaucoup de ses habitants comme des « demi-citoyens » vivant « en marge de toutes les règles que la république impose à ses électeurs⁸ ».

Ce portrait du Médoquin « mal intégré », aux mœurs « bizarres », s'adonnant à des pratiques peu conformes à la morale publique, un brin truand et voleur, on le trouve dès le iv^e siècle chez le poète bordelais Ausone (310-394) lorsqu'il parle de son ami Théon, « paysan du Médoc », « habitant du bout du monde », vivant de chasse, de pêche et de trafics divers... déjà. Isolement qui peut cependant fasciner ceux qui aiment la nature et la solitude, à l'instar d'Étienne de La Boétie, l'ami de Montaigne, Médoquin d'adoption par son mariage :

Ô Médoc ! Mon pays solitaire et sauvage,
Il n'est point de séjour plus plaisant à mes yeux ;
Tu es au bout du monde, et je t'en aime mieux

À ces visions du Médoc que l'on peut qualifier d'exotiques se substitueront au fil du temps celles d'un pays barbare en bien des points semblables à ces sociétés primitives que l'Europe avait « découvert » en Amérique ou en Afrique.

Ainsi, parcourant les Landes girondines, un certain Jacques Arago écrit en 1829 à son amie qu'il se trouve, en ces contrées pourtant proches de la civilisation, « à mille lieues de la France policée », car « ici vivent des êtres sauvages, des hommes abrutis », au milieu de « déserts pareils à ceux de l'Afrique, avec leur solitude, leur stérilité, leurs sables mouvants⁹ ».

Cette image d'un Médoc primitif vaut pour toute la presqu'île, mais s'applique plus particulièrement à la partie océanique de cette région, celle des *Landescots*, distincte de la moitié est, viticole et fluviale, celle des *Ribeirons* (les gens de la « Rivière », ainsi que l'on nomme dans le Médoc l'estuaire de la Gironde), plus favorisée et censée être plus civilisée.

L'ingénieur-géographe Claude Masse (1652-1737), qui dressa les premières cartes scientifiques de la côte médoquine, livre dans son mémoire une description inquiétante de ces Landais du Médoc qui « ne font pas grand scrupule de donner un coup de hache sur la tête, pour peu qu'ils voient quelque apparence de profit au pauvre malheureux qui leur demande le chemin¹⁰ ».

Autre preuve pour Claude Masse de cette cruauté des mœurs des Médoquins : leur réputation de naufrageurs et de pilleurs d'épaves. Et de rappeler le drame de cette flotte portugaise qui s'échoua, venant des Indes, sur les côtes aquitaines, en janvier 1627, occasion pour ces sauvages Médoquins de s'adonner à toutes sortes d'immorales « voleries », ce qui lui fait dire qu'ils « étoient plus barbares et inhumains que les Tartares¹¹ ».

Si, aujourd'hui, ajoute Claude Masse, les équipages de ces navires échoués

« sont un peu mieux traités qu'autrefois », il n'en reste pas moins que ces coutumes de pillages font figure à ses yeux de véritable sport national. Il est vrai qu'elles sont régulièrement notées dans les textes portant sur le Médoc océanique, par exemple dans l'histoire du Porge, village situé au sud de Lacanau, rédigée à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, par l'instituteur de ce village :

Certains habitants ne se contentaient pas de piller les navires jetés à la côte par la tempête ; ils provoquaient les naufrages par divers stratagèmes et surtout par des feux perfides allumés sur les rivages ou sur les dunes ; ils poussaient même la ruse jusqu'à attacher des fanaux entre les cornes d'animaux, qu'ils poussaient devant eux sur la côte ou sur les hauteurs voisines, et tous les mouvements de tête simulaient assez bien le balancement des vagues. Trompés par les apparences dans la nuit noire, les malheureux marins s'avançaient confiants dans cette direction, venaient s'échouer sur les bancs de sable et devenaient la proie de ces perfides pillards¹².

Notre instituteur fait référence à l'un de ces pillages qui aurait eu lieu au début du XIX^e siècle. Mais plus d'un siècle plus tard, cette « pratique barbare du droit d'épave », pour reprendre son expression, semble toujours vivante, comme le montrent les faits relatés par Jean Cayrol dans son roman *Les Enfants pillards* (1978)¹³.

Les Médoquins étaient si fortement attachés à cette activité de ramassage d'un type un peu spécial des denrées venant de l'océan, issue de l'ancien droit féodal, qu'ils ont créé en gascon un terme pour la désigner : « *costejar* », qui évoque ces promenades intéressées le long des côtes.

Pour la plupart des voyageurs et observateurs, ces condamnables pratiques constituent l'exemple le plus patent et le plus cruel des coutumes primitives de nos incorrigibles Médoquins. Ainsi dans son récit de voyage dans les Landes (1818), Jean-Florimond Boudon de Saint-Amans, notable local issu d'une grande famille du Lot-et-Garonne, et président du Conseil général de ce département entre 1800 et 1830, signale quelques-unes de ces étranges traditions des Médoquins. S'il fait longuement référence à ces « actes de férocités qui révoltent » que sont les pillages des épaves, il note aussi quelques autres rites sociaux « archaïques » de la presqu'île, comme celui associé au mariage qui consiste le lendemain des noces à chasser les invités avec un balai en feu. Il est aussi scandalisé par cette foire de nuit où l'on ne vend que « des animaux éreintés, estropiés ou malades ».

Il remarque d'autre part l'usage outrancier que les indigènes font de l'ail, ce qui, s'indigne-t-il, donne « un aperçu de la délicatesse et du goût que les Médoquins apportent à leur cuisine ». Indigné par autant d'usages condamnables, il conclut qu'il s'agit d'un pays « sur lequel il y a si peu de bien à rapporter » et que l'on pourra difficilement conduire à la civilisation à cause du « caractère apathique des habitants¹⁴ ».

Même son de cloche, quelques dizaines d'années plus tard chez notre instituteur du Porge qui stigmatise « les plus basses superstitions, les croyances les plus ridicules aux sortilèges » qui « règnent en maîtresse dans

cette population ignorante », tout en espérant, par l’instruction, pouvoir un jour en venir à bout¹⁵.

Ces traits funestes sont accentués par le caractère insalubre du pays qui fait du Médoc maritime un véritable enfer dont les habitants sont rongés par la pellagre, cette maladie de la peau due à des carences alimentaires. Les marais, le manque d’eaux courantes, les sables mouvants font du Médoc un pays très malsain :

Le Médoc ne sauroit être que très malsain. Les fièvres les plus rebelles y sont endémiques ; et les habitants, à la réserve de quelques communes riveraines, y sont tous d’une complexion foible, d’une débilité remarquable, et ne vivent pas longtemps¹⁶.

Sans parler des avanies causées par les eaux des rivières obstruées par les sables, ou à celles provoqués par l’avancée de la mer, qui font disparaître des domaines cultivés et envahissent parfois le village lui-même¹⁷.

Tout contribue donc, dans cet imaginaire, à faire de ce Médoc océanique, et plus généralement des Landes de Gascogne, un pays misérable et terrifiant, et de ses habitants des êtres à part, parlant « un jargon barbare » et soumis à des mœurs « dégénérées ». Ce Landais primitif ne peut être dans ces conditions qu’un « crétin par état et par vice de conformation [...], probablement l’intermédiaire tant recherché de l’homme et du singe », ira même jusqu’à dire en 1849 un certain Gabriel Bouyn, cité par Jacques Sargos¹⁸. On a du mal aujourd’hui à imaginer la violence verbale dont ont été l’objet nos pauvres pasteurs de la lande.

On comprendra aisément que cette malheureuse peuplade ne pouvait avoir que des origines non françaises. Cette idée d’une altérité radicale aboutira au mythe de l’origine arabe de ces *Landescots*, qui, comme l’a écrit François Jouanet dans sa *Statistique de la Gironde*, « ont quelque chose de l’Arabe au physique et au moral », sans oublier les paysages désolés de la lande, qui n’étaient pas sans rappeler ceux du Maghreb ou de l’Arabie¹⁹.

Pierre Buffaut, dans son ouvrage sur la côte et les dunes du Médoc (1897), est plus précis. Il avance l’idée que ce type arabe est particulièrement conservé dans la commune de Vendays, « surtout chez les femmes ». Il fait aussi sienne l’hypothèse d’une origine musulmane du phare de Cordouan, témoignage d’un commerce ancien avec la cité andalouse²⁰.

Ce mythe d’origine n’était pas nouveau au XIX^e siècle puisqu’on le trouve déjà dans les *Variétés bordelaises* de l’abbé Baurein (1785)²¹, qui observe que l’invasion des Sarrasins au VIII^e siècle a donné lieu à l’installation dans la région d’une importante population maure ; mais dans le contexte de l’histoire coloniale du XIX^e siècle il prend un sens particulier, celui de la nécessité d’une mission civilisatrice pour « travailler au bien-être des provinces arriérées de la France », selon l’expression du baron de Mortemart²².

« Pour une élite qui croit au progrès, conclut Jacques Sargos, c’est plus qu’une opportunité : c’est un devoir !²³ »

L'entreprise de civilisation et la mission de Maître Pierre, « l'empereur des Landes »

Les Landes vont donc faire l'objet d'une véritable entreprise civilisatrice, qu'imposait l'état désastreux du pays ainsi que l'incurie de ces Gascons apathiques.

Bien des projets avaient déjà fleuri pour mettre en valeur ce pays désolé et amener à la modernité ses habitants, mais c'est sous le Second Empire, avec cette philosophie de développement futuriste et technocratique qui le caractérise, que fut mise en place une politique d'État de transformation des Landes. Il s'agissait d'en finir avec l'ancien système agropastoral, mêlant agriculture vivrière et élevage ovin, et de lui substituer une sylviculture à grande échelle basée sur la plantation de pins²⁴. Ces pins mythiques devant assurer l'assainissement des sols et permettre à une industrie forestière de grande envergure de s'épanouir.

D'autres expériences de développement agricole furent bien tentées par quelques esprits audacieux, suivant souvent une logique d'analogie coloniale, comme la culture de l'arachide²⁵ et du riz, ou encore l'importation de chameaux dont l'endurance et la sobriété semblaient pouvoir faire merveille dans le « désert landais²⁶ » ; mais aucun de ces essais ne donna des résultats convaincants. Restait donc le pin, certes moins exotique, mais qui avait l'avantage d'être déjà familier des terres landaises.

En effet, depuis fort longtemps quelques *pinhadars* (forêts de pins en gascon) avaient été implantés à l'initiative des populations locales, notamment à Lacanau. Ainsi Claude Masse note dans son mémoire :

Ce qu'il y a de plus remarquable en cette carte, c'est la forêt de Lacanau qui est presque toute de bois de pinada, où les habitants du pays ne laissent pas de tirer un grand profit, pour le brai, la résine et le goudron qui s'y fait, qui est un labeur très pénible²⁷.

L'abbé Baurein, de son côté, observe dans sa notice sur Lacanau, que « les habitants préfèrent, à toute autre profession, celle de résiniers, et qu'il existe des pins, non seulement dans la plaine, mais aussi sur les dunes de sable qui sont placées entre la mer et l'étang ». Ces plantations, poursuit-il, sont aussi destinées « à fixer la mobilité des sables²⁸ ». À peu près à la même époque où écrit l'abbé Baurein, un ingénieur des Ponts et Chaussées, Nicholas-Thomas Brémontier (1732-1809), met au point un procédé nouveau pour fixer les dunes grâce à des semis de pins. La campagne de Brémontier auprès des pouvoirs publics aboutit au cours du XIX^e siècle à l'ensemencement de dizaines de milliers d'hectares de pins le long de la côte gasconne.

Cependant, ce qu'il y a de nouveau sous le Second Empire, c'est non seulement l'implantation du pin dans les plaines, mais aussi et surtout cette ferveur messianique qui faisait de ces plantations la seule issue salvatrice pour la région.

L'impulsion à ce mouvement de transformation radicale du paysage et de la société landaises fut donnée par la loi du 19 juin 1857 qui fait obligation aux communes des départements de la Gironde et des Landes possédant des terrains communaux servant « actuellement au parcours de bétail » de les assainir et de les ensemercer en pins. Ces terrains étant ensuite « vendues ou affermées par la commune ». L'État s'engageait à prendre les mesures qui s'imposeraient en cas de refus des communes. C'était pour le pays landais « une véritable révolution », commente Louis Papy²⁹, et aussi l'occasion de toutes sortes de spéculations, car ces réserves foncières excitèrent bien des convoitises d'hommes d'affaires locaux et bordelais³⁰.

Le principal instigateur et propagandiste de cette loi fut Jules Chambrelent, fils d'un armateur bordelais, polytechnicien et ingénieur des Ponts et Chaussées. En 1858, on lui confie la direction du service « dunes et marais » du département de la Gironde. Il passe, à tort semble-t-il, pour l'inventeur des puits filtrants pour assécher les marais. Il expérimenta ce procédé dans sa propriété de Cestas, aux portes de Bordeaux, sut donner une énorme publicité à ces essais, et utiliser ses réseaux politiques – Napoléon III lui remettra la légion d'honneur en personne – et d'affaires pour se construire l'image de « prophète » de la forêt landaise.

Sa réputation doit aussi beaucoup au roman que consacra en 1857 un écrivain en vogue, Edmond About, à la métamorphose des Landes et à son héros, Maître Pierre, qui est la transposition romanesque de Chambrelent³¹. Ce roman, intitulée *Les Échasses de Maître Pierre* est d'ailleurs explicitement dédié à Chambrelent. L'auteur ne tarit pas d'éloges sur ce « génie » qui a su « faire entrer dans les esprits récalcitrants les grandes idées » et « imiter la mouche qui pique l'écorce des vieux arbres pour y déposer un œuf³² ». Le roman connut un beau succès et fut réédité huit fois entre 1857 et 1882. Il était d'abord paru sous forme de feuilleton dans le *Moniteur Universel*.

Or, c'est justement à Lacanau, orthographié La Canau, dans les Landes du Médoc, que l'auteur du récit rencontre ce pionnier, cet homme providentiel, qui va métamorphoser le « désert landais ».

Résumons brièvement cette belle histoire. Le narrateur est en voyage à Bordeaux. Un ami bordelais, directeur d'un grand quotidien, le guide dans la visite de la ville et l'incite à se rendre dans les Landes médoquinas, car, lui explique-t-il, le pays landais est l'objet de magnifiques projets et de grandes transformations : « Il n'y a pas une âme dans le département qui ne s'occupe des landes³³ » ; et tout le monde parle de ce Maître Pierre, « l'homme de la lande », qui a su digérer les idées de progrès et a entrepris de les mettre en œuvre :

Vous verrez les défrichements qu'il a su faire sans autre capital que ses deux bras. Cet enfant du hasard, ce vagabond sans lieu ni feu a trouvé le secret que les grandes compagnies agricoles du XVIII^e siècle avaient cherché en vain. Sur le même sol qui a dévoré tant et tant de millions imprudents, il récoltera un beau jour vingt-cinq mille francs de rente³⁴.

Et voilà donc notre voyageur avisé prendre le fiacre pour Lacanau afin de rencontrer ce célèbre Maître Pierre qui règne sur les Landes comme sur un empire.

Enfant abandonné, cet ancien pâtre illettré, mais à l'esprit vif, a su mettre à profit les conseils d'un savant pour dessécher les marais par le drainage des eaux et planter des pins. Non seulement il a assaini pour lui-même cinquante hectares de lande sur lesquels il a planté cent mille pins maritimes, mais aussi et surtout il sermonne ses compatriotes landais pour qu'ils suivent son exemple et en finissent avec ce système agropastoral traditionnel, désuet et peu rémunérateur. Il n'hésite pas, malgré l'opposition des bergers et de nombreux notables locaux, à recommander la vente des vastes terrains communaux afin d'accélérer le défrichement, ce qui enrichira, dit-il, les villages et leur permettra d'avoir tout ce qui leur manque :

Le prix de vente payera nos routes, nos canaux, notre mairie et notre église [...]. Les travaux occuperont les bras du village et mettront des pièces de quarante sous dans les maisons [...]³⁵.

Maître Pierre se veut « le capitaine de vaisseau » de cette œuvre salvatrice. Il se pense comme un « grand homme » et aspire à la reconnaissance et à la renommée, y compris à Paris.

Cette mission, constate le narrateur, commence à porter ses fruits, et elle modifie même les mœurs antiques des Landais : « On voit déjà plus d'une famille landaise enterrer ses morts sans improvisation funèbre, sans cortège de pleureuses, sans hurlements renouvelés des Grecs³⁶ », et les mariages se faire à peu près comme à Paris. La modernisation et l'intégration nationale étaient sur la bonne voie...

C'est donc dans ces Landes du Médoc en chantier que Maître Pierre entraîne notre voyageur parisien enthousiaste au point de prophétiser que ces travaux d'Hercule allaient non seulement régénérer ce pays que l'on croyait voué à la désolation mais aussi assurer la renaissance de Bordeaux. Voici comment il voit la cité renaissante :

La population avait donc triplée. L'industrie, longtemps exilée de Bordeaux, y plantait ses hautes cheminées [...]. Je voyais croître par miracle des fabriques vivantes sur les ruines des palais morts ; et dans l'encombrement des constructions nouvelles, je réservais avec soin une place d'honneur pour y élever la statue de Maître Pierre. Sans échasses, bien entendu³⁷.

Pourquoi sans échasses ? Parce qu'elles sont le symbole de ces Landes anciennes et de leur insalubrité. Maître Pierre n'avait-il pas proclamé : « Je ne descendrai de mes échasses que lorsqu'on pourra marcher à pied dans les deux départements »³⁸ ?

Notre héros prométhéen de Lacanau est donc la transposition indigène de ce « bienfaiteur » des Landes que voulut être Chambrelent, auquel en 1907 le Touring-Club de France rendit hommage en élevant une stèle à sa mémoire sur la station de Pierroton, à Cestas, dans les Landes de Bordeaux, où notre

ingénieur avait acquis un domaine sur lequel il expérimentait ses techniques d'assainissement, avec ces mots de reconnaissance : « Il assainit et embellit la lande, et porta l'aisance dans un pays déshérité. » Rien moins³⁹.

Il convient cependant d'ajouter que cette rénovation des Landes, érigée en véritable religion du progrès, se heurta à la résistance du monde pastoral. De multiples incendies furent allumés sur les plantations de pins, souvent avec la complicité de la population et la connivence des autorités municipales. Des bergers du Médoc prirent violemment à partie Chambrelent en gare de Saint-Jean, à Bordeaux, si bien que notre « bienfaiteur des Landes » dut fuir par une porte dérobée⁴⁰.

À Lacanau, l'un de ces bergers-cultivateurs incendiaires fut arrêté et avoua son acte, arguant que « la vente des communaux, leur ensemencement, lui avaient enlevé une grande étendue de parcours ». Il fut condamné aux travaux forcés à perpétuité⁴¹.

Peu à peu donc, les pins envahirent les parcours pastoraux. Le désert landais ne disparut, certes, que progressivement, laissant çà et là perdurer quelques troupeaux. Mais l'« arbre d'or » s'imposa comme l'avenir des Landes. Le berger, ancienne figure emblématique de la lande, céda la place au gemmeur, la résine et l'industrie du bois étant les deux piliers de cette nouvelle économie forestière. Le développement des chemins de fer et le creusement de canaux pour permettre le drainage des eaux (notamment celui reliant l'étang de Lacanau et le Bassin d'Arcachon, l'un des grands projets de Maître Pierre, mis en service en 1868) favorisèrent cette mutation.

C'est bien cette ère nouvelle qu'annonce, que célèbre et que s'attache à construire le héros du roman d'Edmond About.

Les Landes romantiques et romanesques : l'histoire édifiante de Maurèna, fille de la lande médoquine

À cette « littérature des aménageurs⁴² », dont le roman d'Edmond About est l'exemple le plus achevé, on peut opposer une littérature régionaliste, qui apparaît dès la deuxième moitié du XIX^e siècle et connaît un grand succès jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Elle correspond à ce qu'Anne-Marie Thiesse nomme « le réveil des provinces⁴³ ». Il s'agit d'une littérature mettant en scène la ruralité provinciale dans ses aspects pittoresques et traditionnels, mais aussi, souvent, s'employant à redonner l'initiative au monde populaire, à ses coutumes, à ses savoirs-faire, à ses parlers, face à la pression de la ville, de l'État, de la modernité. La nostalgie de l'ancien mode de vie est la toile de fond de ces récits. Même lorsque les paysans y sont présentés comme des êtres rudes et frustrés, parfois violents, ils demeurent des personnages à part entière, défenseurs de leur patrimoine et de leur mode de vie, et non des

« sauvages » invétérés, incapables de raisonnement.

Le « roman landais » est donc à situer dans ce contexte national. Mais les grandes transformations des Landes de Gascogne lui donnent une acuité particulière, une dramaturgie singulière dont la figure du berger menacé par le changement est le centre.

Le « roman landais » eut ses grands auteurs, comme Angelo de Sorr – dont le roman *Les Pinadas ou Le Sorcier* (1855) vient d’être réédité⁴⁴ – ou Jean-Baptiste Lescarret⁴⁵. Ce dernier nous intéresse particulièrement car son roman « rustique », et « didactique », *Le dernier pasteur. Étude de mœurs* (1858)⁴⁶ est une réponse au *Maître Pierre* d’E. About, où « apparaît » Chambrelent. Si dans ce récit, Jacques, le père des deux héros, François et André, berger de son état, meurt dans la nostalgie de l’ancienne lande, ses deux fils finiront pas s’entendre sur la nécessité du défrichement, mais sans que le pays soit livré aux « étrangers » et à leur cupidité. À la figure de Chambrelent, personnage vaniteux et contempteur des Landais, Lescarret oppose celle d’un ingénieur plus sympathique et en phase avec la population locale, « Monsieur Henri », qui n’est autre qu’Henri Crouzet (1817-1880), lui aussi ingénieur des Ponts et Chaussées, auquel Napoléon III confia la direction de son domaine expérimental de Solférino dans la Grande Lande, et auquel son bouillant et controversé rival aurait volé injustement la vedette⁴⁷.

Mais un autre de ces romans mérite tout particulièrement de retenir notre attention, celui d’Hermann Derose, *Maurèna*, car l’histoire se situe dans les Landes du Médoc, à l’ouest de Lacanau, vraisemblablement dans la lande de Sainte-Hélène, village où résidait l’auteur.

Le roman paraît en 1936 grâce à une souscription⁴⁸. Le texte est suivi de l’annonce d’une autre ouvrage d’Hermann Derose, *Le Christ ensanglanté*, et d’une publicité pour Lacanau-Océan (« Sa plage de sable fin, sa forêt de pins, son lac du Moutchic, son air pur »). À l’époque, le gemmage est la principale ressource de ce Médoc forestier, les bergers sont une race en voie de disparition et le tourisme balnéaire, grâce au chemin de fer, s’installe sur la côte.

Le roman de Derose raconte les bouleversements de cet univers de la lande du Médoc, les oppositions et les drames qu’ils suscitent, ainsi que les nostalgies qui les accompagnent. Le livre est très typique de cette littérature folklorisante et ethnologisante évoquée plus haut. L’auteur porte une grande attention à la culture populaire, à la langue locale (le gascon médoquin), aux manières de vivre et aux croyances, en particulier à la sorcellerie. Les personnages sont très typés : les derniers bergers sur leurs échasses, les vigoureux résiniers, l’idiot du village (le *pec*), les étrangers – c’est-à-dire les Bordelais...

L’héroïne, Maurèna, a dix-huit ans. Elle est donc en âge de se marier. C’est une orpheline recueillie par son grand-père, un vieux « ouilleu » (berger) de la lande. Son nom, on pouvait s’y attendre, évoque « la source islamique » de

son « sang ». Son regard rappelle « la poésie enchantée de l'Orient », ses manières, sa démarche, sa beauté, celles de ses lointains ancêtres du « pays du soleil », « ces émirs, hautains descendants de ce prophète au nom de qui ils avaient franchi les mers, submergé l'Espagne, déferlé sur l'Aquitaine⁴⁹ ». On est donc ici à mille lieues de l'image stigmatisante des Maures présente dans bien des récits antérieurs. Au contraire, cette généalogie est signe de noblesse.

Mais voilà que cette belle Médoquine tombe amoureuse d'un « étranger » venu dans la lande installer un camp d'aviation. Cette activité aéronautique perturbe évidemment toute la vie de la lande, et l'aviateur, Gastounet, un « *cap burlat* » (« une tête brûlée »), est rendu responsable de tous les malheurs qui s'abattent sur la région : incendies, maladies des bêtes, etc. On l'accuse d'être en commerce avec le diable : « le pays était tranquille, heureux, avant que ce gueux n'ait apporté ses diaboliques inventions » ; et tous ces maux qui accablent le pays sont un signe de Dieu pour faire comprendre aux habitants de la lande « qu'ils doivent empêcher un tel brigand de souiller son ciel plus longtemps⁵⁰ ». Si les vieux bergers semblent quelque peu résignés – « ces dernières années nous ont vieillis de plusieurs siècles », déclare l'un d'entre eux –, élimés qu'ils sont par la modernité, méprisés même parfois par les jeunes du village, les résiniers, eux, plus combatifs, vont prendre la tête de la révolte contre l'intrus. Le meneur de ce soulèvement, Constant, n'est cependant pas un personnage très sympathique. C'est un jeune homme violent, au regard fuyant, plus porté sur la chasse que sur le travail de gemmage. Mais il parviendra à exciter et à mobiliser les résiniers contre ce Bordelais qu'il accuse d'user de tous les maléfices.

En réalité, sa haine envers « l'étranger » est décuplée par le fait qu'il est le fiancé officiel de Maurèna, que cherche à lui voler le sémillant aviateur. Celui-ci, après avoir été indifférent aux charmes de « Mademoiselle La Sauvage », comme il l'appelait, a été séduit par cette dynamique jeune fille, après qu'elle a sauvé le camp d'aviation d'un incendie, en allumant des contre-feux.

Sur le drame social vient donc se greffer un drame sentimental, la belle Maurèna étant prise dans une douloureuse contradiction entre les siens et les étrangers, la tradition et la modernité en quelque sorte. On la dit « *engerminade* », ensorcelée, et elle est conduite successivement, mais vainement, auprès du curé, du médecin et de la guérisseuse de Gazinet. Aucun dénouement heureux en vue. Cependant, suite à un guet-apens organisé par Constant pour en finir avec « l'étranger », les gendarmes arrivent, les choses rentrent dans l'ordre. Gastounet ne porte pas plainte contre ses agresseurs et se montre désormais moins moqueur envers ces Landais primitifs, ces « tardigrades », ainsi qu'il les nommait auparavant. Il est aidé en cela par son union avec Maurèna, la fille de la lande, que le vieux berger a finalement acceptée. Alors, « les esprits s'apaisèrent » et « chacun se tint désormais tranquille⁵¹ ». Les Landes du Médoc retrouvent leur harmonie. Les Anciens et les Modernes vécurent en paix dans cette lande un moment troublée par un

conflit qui paraissait insoluble.

Le roman de Derosé est original en ce sens qu'il ne défend pas systématiquement ni les uns ni les autres. Il montre les logiques de chaque camp et prône finalement leur complémentarité.

D'autres œuvres, relevant de ce que l'on peut appeler la littérature populaire, souvent beaucoup plus nostalgiques du temps passé que celle de Derosé, se sont appliquées à retrouver et à promouvoir la mémoire et les racines de cette lande médoquine, vouée aujourd'hui essentiellement au tourisme⁵².

L'ouvrage *Lacanau pour mémoire*, paru en 1996, est un bon exemple de ce souci de réhabiliter ce passé⁵³. Il se termine par deux poèmes mélancoliques. Nous retiendrons celui écrit en gascon, intitulé « *Lou darney adiu* » (« Le dernier adieu ») qui est un hommage aux bergers d'antan :

*Ô mon biel compagnoun brave aoulley de la lande
Chic a chic que t'en vas, seguit de ton troupêt
Bientéou séra finit, den lou bruc de la lande
Lou tabléou ta tendrous soussi simple que bêt.*

Ô mon vieux compagnon, brave berger de la lande
Petit à petit tu t'en vas, suivi de ton troupeau.
Bientôt sera fini dans le bruc⁵⁴ et la brande,
Le tableau si tendre, aussi simple que beau.]

Et plus loin :

*Adiu moun vieth aouyey ta brave camarade
Moun rèbe qu'es finit, pusque tu m'a quitat.
Mé, la lande, s'en tu ou es coum l'ame claouade
D'un co que s'anuye, s'en amou, s'en baoutat.*

Adieu, mon vieux berger si brave camarade.
Mon rêve est fini, puisque tu m'as quitté.
Mais la lande sans toi est comme l'âme clouée
D'un cœur qui s'ennuie, sans amour, sans beauté⁵⁵.]

Le mythe du dernier pasteur, signe de la fin d'un monde, est récurrent dans cette quête du paradis perdu des origines face à une modernité considérée comme destructrice⁵⁶.

Le voyage se poursuit donc, cette fois dans la passé, non seulement pour célébrer les vieux métiers de la lande et les secrets des *pinhadars*, mais aussi pour commémorer, avec une certaine emphase, l'avènement de cette « ville des sables » qu'est Lacanau-Océan au début du xx^e siècle⁵⁷. Le tourisme fait désormais partie du voyage. Les « enfants pillards » de Jean Cayrol se contentaient de tenir le journal de bord de leurs aventures à Lacanau. Mais avec les développements qu'a connus la station balnéaire depuis un siècle, c'est un autre récit fondateur qui se met en place. Pas de cité sans recherche

de ses origines.

Ce nouveau voyage à Lacanau fonde une nouvelle anthropologie imaginaire, qui mériterait une autre étude.

1 Institut d'études politiques, Bordeaux.

2 Weber, Eugen, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France rurale (1870-1914)*, Paris, Fayard, Éditions Recherches, 1983.

3 *Ibid.*, p. 692.

4 Cité par Weber, *ibid.*, p. 694.

5 About, Edmond, *Les Échasses de Maître Pierre*, Bordeaux, Éd. Esméralda, 1984, préface de Jacques Sargos. L'édition originale de 1858 porte le titre de *Maître Pierre* (Paris, Librairie Hachette et Cie).

6 Cayrol, Jean, *Les Enfants pillards*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

7 Manciet, Bernard, *Le Triangle des Landes*, Paris, Arthaud, 1981, p. 17.

8 Veilletet, Pierre, *Bords d'eaux*, Paris, Arléa, 1989, p. 125-126.

9 Arago, Jacques, *Promenades historiques, philosophiques et pittoresques dans le département de la Gironde, 1829*, cité par Sargos, Jacques, *Histoire de la forêt landaise*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1997, p. 53.

10 Masse, Claude, Mémoire de 1732, mss. n° 3873, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

11 Sur ce naufrage, on lira aussi les relations présentées dans l'ouvrage : *Le Naufrage des Portugais sur les côtes de Saint-Jean-de-Luz et d'Arcachon*, édition établie par Jean-Yves Blot et Patrick Lizé, Paris, Éd. Chandeigne-Librairie Portugaise, 2000.

12 Ce mémoire sur l'histoire du Porge se trouve en annexe du livre de Claude Courau, *Le Porge, village meurtri*, Lacanau, Association d'histoire locale et régionale, 1990.

13 Cayrol, Jean, *op. cit.* Jean Cayrol évoque le naufrage de navires chargés de blé et de rhum : « Ils mettaient en perche les tonnelets, buvaient à même le trou d'où giclait le précieux liquide. Ils apportaient aussi des bouteilles, des bonbonnes, des bassines, des seaux pour récupérer l'alcool remis gratuitement à la collectivité. Une odeur de cave imprégnait la plage, une forte senteur d'eau de vie qui échauffait les esprits même les plus austères. Il y avait des farandoles dont l'excitation faisait tomber les participants ; des couples se formaient, trébuchaient, se reprenaient, les hommes, la chemise au vent, débraillés, en sueur, les femmes, le corsage déboutonné, nu-pieds, les cheveux en broussaille comme des Èves auxquelles Dieu aurait pardonné » (p. 126).

14 Boudon de Saint-Amans, Jean-Florimond, *Voyage dans les Landes*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1988, Avant-propos de Jacques Sargos.

15 Cité par Courau, *op. cit.*, p. 111.

16 Boudon de Saint-Amans, *op. cit.*, p. 171.

17 L'église de Lacanau elle-même subit les affres des eaux et dut être reconstruite en 1765. Voir à ce sujet : Ragot, Jean, « Lacanau sauvé des eaux », in Actes du XLI^e Congrès d'études régionales de la Fédération historique du Sud-Ouest, *Soulac et les pays médocains*, Bordeaux, Publication de la Fédération historique du Sud-Ouest, 1989, p. 339-346.

18 Sargos, *op. cit.*, p. 60-61.

19 Jouanet, François-Vatar, *Statistique du département de la Gironde*, Paris, Dupont et Cie, 1837, cité par Sargos, *op. cit.*, p. 59.

20 Buffaut, Pierre, *Étude sur la côte et les dunes du Médoc*, Souvigny (Allier), 1897, p. 32.

21 Baurein, Abbé, *Variétés bordelaises*, tome 1, Bordeaux, Féret et Fils, 1876, p. 64-65.

22 Mortemart de Boisse, Baron de, *Voyage dans les Landes de Gascogne, et rapport à la société royale et centrale d'agriculture sur la colonie d'Arcachon*, Paris, L. Bouchard-Huzard, 1840, cité par Sargos, Jacques, *op. cit.*, p. 61.

23 *Ibid.*

24 Cette société agropastorale était moins primitive que ne le laissent entendre les écrits de

l'époque. Le rôle des moutons était avant tout de fournir du fumier afin de fertiliser les sols. Les principales cultures étaient le seigle, le millet, et plus tard le maïs. Parmi les nombreuses études consacrées à la vie de l'ancienne lande, on retiendra le livre de Louis Papy, *Les Landes de Gascogne et la Côte d'Argent*, Toulouse, Privat, 1978.

25 Un journal des Landes alla même jusqu'à proposer la recette d'une garbure aux cacahuètes.

26 Une gravure de Gustave de Galard représente deux dromadaires paissant tranquillement aux côtés de vaches devant le château de Lamarque (Médoc).

27 Masse, *op. cit.*

28 Baurein, *op. cit.*, tome 2, p. 57.

29 Papy, Louis, *op. cit.*, p. 56.

30 L'exposé des motifs de la loi présenté au Corps législatif par deux conseillers d'État n'est pas tendre sur les pratiques des Landais : « Comme s'il n'était pas assez de ces difficultés naturelles, l'homme y ajoute encore des pratiques désastreuses. Ainsi, les landes communales, condamnées à l'abandon et à l'insalubrité, sont exclusivement soumises à la dépaissance d'un maigre bétail ; et, dans l'espoir de faire pousser des herbes nouvelles, les bergers les soumettent au régime dangereux des incendies, qui détruisent toute végétation, et qui, parfois, prennent de proportions effrayantes. » Sur cette loi, voir le gros livre de Roger Sargos, *Contribution à l'histoire du boisement des Landes de Gascogne*, Bordeaux, Éditions Delmas, 1949.

31 Edmond About (1828-1885), romancier aujourd'hui presque oublié, fut de son temps un écrivain célèbre et particulièrement prolifique. Il publia une trentaine de romans : par exemple *Le Roi des montagnes* (1857), *L'Homme à l'oreille cassée* (1862), *Le Roman d'un brave homme* (1880), ainsi que plusieurs pièces de théâtre et d'ouvrages sur l'art. Élu en 1884 à l'Académie française, il mourut peu de temps avant le jour prévu de sa réception.

32 About, *Les Échasses...*, *op. cit.*, p. xv-xvi.

33 *Ibid.*, p. 12.

34 *Ibid.*, p. 15.

35 *Ibid.*, p. 163.

36 *Ibid.*, p. 130.

37 *Ibid.*, p. 307.

38 *Ibid.*, p. 87. Il s'agit des départements des Landes et de celui de la Gironde.

39 Pour une vision plus nuancée et même critique de l'œuvre de Chambrelent, on se référera aux pages que lui consacre Sargos dans son ouvrage *Histoire de la forêt landaise*, *op. cit.*, p. 361-388.

40 Voir Veilletet, *op. cit.*, p. 133.

41 Voir Sargos, *op. cit.*, p. 500.

42 L'expression est de Guy Latry dans son étude sur la littérature d'expression française dans les Landes : *Landes*, Paris, Éds Bonneton, 1991, p. 268.

43 Thiesse, Anne-Marie, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, PUF (coll. « Ethnologies »), 1991.

44 Bordeaux, Éditions Confluences, 2009.

45 J.-B. Lescarret (1818-1898) était originaire de Saugnac-et-Muret dans le nord du département des Landes. Ce juriste passionné par l'économie est aussi l'auteur d'un essai sur les plantations de pins dans les Landes de Gascogne.

46 Lescarret, Jean-Baptiste, *Le Dernier pasteur. Étude de mœurs*, Bordeaux, Impr. de A.-R. Chaynes, 1858.

47 Sur Henri Crouzet et sur sa rivalité avec Chambrelent, on se reportera à l'ouvrage de Sargos, *op. cit.*, p. 467-475.

48 Derosé, Hermann, *Maurèna*, Bordeaux, Éd. des « Amis de Maurèna », 1936. Jusqu'à présent, on ne dispose que de peu d'éléments biographiques sur l'auteur.

49 *Ibid.*, p. 17.

50 *Ibid.*, p. 199.

51 Derose, *Maurèna*, op. cit., p. 219.

52 Dans un certain nombre de cas, cependant, ces textes vont au-delà de la simple nostalgie. Ils sont mis au service de la recherche d'une réappropriation identitaire active. Je pense en particulier au chanteur occitan de Lacanau, Pèir Andrièu Delbeau, dans les années soixante-dix, ou plus récemment à l'atelier d'écriture des *Tradinaires* dont quelques textes viennent d'être publiés avec un avant-propos du chercheur médoquin Alain Viaut (Los Tradinaires, *Cabirolar los mots, la cabriole des mots*, Pessac, La part des Anges, 2006).

53 *Lacanau pour mémoire*, Lacanau, La mémoire canaulaise, 1996.

54 *Bruc* : bruyère en gascon.

55 Ce poème est signé J.H., sans doute Jean Hosten, l'une des fondateurs de « La Mémoire canaulaise ». On laissera à l'auteur la responsabilité de son orthographe occitane, fluctuante et peu orthodoxe.

56 Voir, par exemple, le roman de Boussinot, Roger, *Vie et mort de Jean Chalosse, moutonnier des Landes*, Paris, Robert Laffont, 1976.

57 Voir le livre luxueux de la célébration de ce centenaire : Magnon, Pierre, *Lacanau-Océan a cent ans (1906-2006)*, Lacanau, Ville de Lacanau, 2006.

QUATRIÈME PARTIE

TERRAINS AFRICAINS, HORIZONS MONDIAUX
AFRICAN FIELDWORK, GLOBAL HORIZONS

Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique

Xavier GARNIER¹

Résumé : Le souci de rendre compte de la vie sociale d'un texte est l'effet d'un engagement critique. Le contexte africain, sur lequel travaille Alain Ricard, est approché non comme un effet textuel, mais en fonction de la trace que les textes y impriment. L'étroit jeu de frictions, tensions, formations, déformations, qui se noue entre des textes et un corps social, est au cœur de la perspective critique à laquelle nous invite Alain Ricard sous l'expression de « nouvelle philologie ».

En disciple de Robert Escarpit, qui fut son maître à l'université de Bordeaux, Alain Ricard n'a jamais renoncé à l'idée que la critique littéraire gagnait en acuité et en pertinence dès lors qu'elle intégrait une dimension sociétale au nécessaire travail sur les textes. Cette articulation du littéraire et du sociétal ouvre un grand nombre de problèmes théoriques engageant la définition de la littérature. Le cadre de l'Afrique, dans lequel s'est inscrit Alain Ricard pendant toute sa carrière, constitue un très précieux laboratoire où s'expérimente depuis plus d'un siècle une grande diversité de visages de la littérature.

La question qui va m'intéresser dans cet article est celle de l'articulation du texte littéraire et de la notion de société en Afrique depuis l'époque coloniale. L'idée selon laquelle le continent africain précolonial ne posait pas les questions politiques en termes sociétaux, mais plutôt en fonction de données communautaires, est bien entendu largement à relativiser, mais force est de constater qu'elle a favorisé une perception de la littérature moderne en Afrique comme donnée à prendre en compte dans les dynamiques de construction de sociétés coloniales et postcoloniales. Entre les deux principes que sont les textes d'un côté et les sociétés de l'autre, il y aurait la littérature comme fait sociétal, jouant le rôle d'une articulation permettant aux textes de révéler les sociétés et aux sociétés d'embrayer sur les textes.

Les notions d'institution littéraire, et plus largement de champ littéraire, qui

sous l'influence de Pierre Bourdieu se sont imposées dans les études de sociologie de la littérature sont assez peu sollicitées par Ricard². Cette présence en mineure de la sociologie de Bourdieu, et plus profondément peut-être des perspectives durkheimiennes dans les travaux de Ricard, s'explique par la façon dont le fait littéraire est privilégié à l'institution dans ses analyses. Nous commencerons par cette importante question de la notion d'institution en sociologie de la littérature, avant de présenter quatre types de « faits littéraires » dont nous montrerons en quoi ils ne peuvent être totalement ramenés à l'institution : le livre, l'écrivain, la langue, les lieux.

De la différence entre « fait littéraire » et « institution littéraire »

Si l'on s'intéresse aux assises sociétales de la littérature en Afrique depuis l'époque coloniale on trouve immédiatement une multiplication d'institutions ayant pignon sur rue, le plus souvent émanations directes des autorités gouvernementales. Les « *Literature bureaux* » sont des institutions omniprésentes dans l'Afrique coloniale anglophone qui ont joué un rôle important dans la promotion des littératures en langues africaines. De façon moins systématique et plus ponctuelle, les autorités françaises et belges ont organisé des événements ou concours littéraires, à l'occasion de telle ou telle « foire coloniale ». On connaît beaucoup mieux les politiques culturelles mises en place au moment des indépendances dans les différents pays. Il y a donc un espace, encore assez peu exploré, pour une histoire des sollicitations institutionnelles en faveur d'un développement littéraire en Afrique, mais il est important d'être conscient du type de lectures critiques que ce type d'approche du fait littéraire entraîne.

L'encadrement institutionnel de l'émergence d'une littérature est un fait sociétal qui peut jouer contre la littérature. On peut même avancer l'hypothèse qu'elle a joué contre la réception des littératures africaines dans le reste du monde. L'image d'une littérature sous perfusion, dans le contexte colonial et néocolonial, nuit à une lecture sans *a priori* des textes. L'organisation d'événements littéraires a des retombées factuelles qui sont la publication de livres, la promotion de figures d'écrivains, la réalisation de mises en scène théâtrales, mais il n'est pas sans conséquence de considérer les institutions elles-mêmes comme des faits.

Prenons le cas des institutions missionnaires, qui ont joué un rôle capital dans l'émergence d'une littérature imprimée en Afrique. Ce n'est pas la « Maison des missions à Paris » qui s'installe au Lesotho au milieu du XIX^e siècle, mais des personnalités comme Eugène Casalis qui vont rencontrer la poésie sotho, et derrière l'*Universities' Mission to Central Africa* il y a

Edward Steere, derrière les « Pères du Saint Esprit » il y a Charles Sacleux. Des hommes avec leurs goûts, leurs penchants, leurs obsessions sont la chair des institutions auxquelles ils appartiennent.

Le risque d'analyser la vie littéraire d'un continent à la lumière des institutions qui la soutiennent est de perdre de vue la dimension aléatoire et événementielle de la littérature. La Maison des missions de Paris n'a pas fait Thomas Mofolo, elle a été la condition de possibilité de l'écriture et de la publication de ses textes.

L'analyse institutionnelle risque de laisser penser que les écrivains sont des produits que l'on lance sur le marché de la littérature, sous le label « Afrique ». Si certains aspects du monde de l'édition en contexte de globalisation peuvent donner crédit à ce genre d'analyse, un tel constat risque d'entraîner une perte de foi (d'*illusio* dirait Bourdieu) dans la littérature. Un continent comme l'Afrique, administré comme il l'est depuis l'époque coloniale, ne peut-il donner naissance à autre chose qu'à une littérature administrée ? Telle est la vision afropessimiste qu'un certain nombre d'observateurs ont pu partager. Le verdict porté sur l'œuvre de Bakary Diallo (« une littérature de bon élève ») a pu s'appliquer à toute la littérature coloniale, et au-delà... Lorsque tel critique fait remarquer que Sony Labou Tansi a dû se plier aux injonctions de son éditeur et remanier son texte pour le rendre publiable, on en tire un peu vite la conclusion qu'une telle mésaventure ne pouvait arriver qu'à un Africain.

Dès qu'on y regarde d'un peu plus près, on se rend compte que ces institutions ont fort peu d'influence sur le devenir des textes qu'elles chaperonnent. Toute l'histoire de la littérature swahilie moderne est celle de son émancipation de l'*East African Swahili Committee* et de la multitude d'autres associations censées promouvoir et contrôler l'évolution de la langue et de la littérature en Tanzanie. La simple raison est que les institutions sont beaucoup moins pérennes que les textes qui continuent leur chemin, alors que l'institution qui a permis leur publication est disparue et le plus souvent oubliée. En ce sens le temps travaille pour la littérature.

Jamais une institution n'a lu un seul texte. Une institution est « analphabète comme la queue d'un âne » pour reprendre l'expression de Kourouma. L'opération littéraire passe toujours par l'événement d'une rencontre entre un lecteur et un texte : telle est l'horizon de toute histoire littéraire. Dans l'Afrique coloniale, les conditions de cette rencontre ont été intensifiées par ce que Bernard Mouralis appelle « l'illusion de l'altérité », qui a placé les textes africains dans une position très particulière, à l'articulation des mondes. Le sentiment d'altérité est un moteur de l'acte de lecture : l'émotion littéraire est liée à ce vertige provoqué par la pénétration de l'autre dans les fibres intimes rendues disponibles par la lecture silencieuse. Ce sentiment d'altérité est nécessairement exacerbé dès lors que le texte que l'on nous donne à lire est dénué de toute référence connue. Dans l'attente occidentale d'une parole en

rupture, il y a un phénomène très compréhensible qui n'est pas étranger à la pratique de la littérature. Apprendre des langues à l'aide d'aucun manuel ou dictionnaire et en faire de premières descriptions, trouver de bons « informateurs », transcrire des textes parfois longs et répétitifs, proposer des traductions nécessairement approximatives, tout ceci relève d'une pratique humaine fort peu balisée. Les travaux de Krapf ou de Sacleux sur le swahili sont hors norme et ne relèvent pas d'une simple pratique institutionnelle, pour cela ils sont particulièrement ouverts et précieux.

L'écrivain comme fait littéraire

L'approche institutionnelle de la littérature ne risque-t-elle pas de castrer la lecture des textes et d'empêcher les rencontres ? Prenons quelques exemples. Bakary Diallo, considéré comme le premier romancier africain francophone, avec son texte *Force / Bonté*, publié dans la mouvance de la littérature coloniale et réédité par l'Agence de Coopération Culturelle et Technique, est apparemment une sorte d'anti-modèle de l'écrivain africain autonome. Pourtant, ce que la lecture « francophoniste » n'a pas permis de découvrir pendant près de quatre-vingts ans, c'est que ce même Bakary Diallo est également un poète peul d'un grand prestige, dont les poèmes sont jusqu'à aujourd'hui mémorisés et transmis³. Il fallait s'intéresser à l'homme, en suivant la trace de ses textes, pour découvrir que Bakary Diallo n'était pas un plumitif de circonstance, instrumentalisé par l'institution coloniale, mais un écrivain qui a su trouver une occasion de faire publier un texte.

Ira-t-on jusqu'à suggérer que la remise en question de l'autorité légitimante en contexte postcolonial est une chance pour la littérature ? Il est certain en tout cas qu'elle ouvre une voie très large à l'activité critique. Des travaux passionnants sont actuellement menés en Angleterre (Stephanie Newell, Karin Barber), aux Pays-Bas (Johannes Fabian ou Ian Blommaert), au Danemark (Bodil Folke Frederiksen), en Autriche (Walter Schicho) sur la question des littératures populaires en Afrique, qui ouvrent les perspectives de lecture sur des textes souvent en France hâtivement jugés maladroits ou bricolés. Ils n'en sont pas moins de passionnants lieux de rencontre de discours sociaux, des espaces d'entrecroisement d'imaginaires.

Parce qu'en France on se méfie de l'anthropologie culturelle ou des études culturelles, au nom d'une certaine idée de la culture, de tels travaux ont du mal à être menés, au moins au sein de l'Université. Si l'on met l'exigence de la « Grande œuvre » en amont de la recherche, alors peu de gens se tourneront vers l'Afrique, car ce n'est pas ce qu'on attend d'elle. La question « citez-moi le Proust africain ? » peut inquiéter sur la façon dont on lit Proust en France. Tous les renouvellements des lectures critiques de Proust ne passent-ils par

une remise en question des critères antérieurs qui ont fait de la *Recherche* une grande œuvre ? Ainsi fonctionne l'activité critique. Il ne s'agit pas de niveler les œuvres, mais de mettre entre parenthèses le jugement hiérarchisant au moment de se lancer dans le travail critique.

On comprend pourquoi le continent africain, et son paysage textuel, constituent un terrain idéal pour l'activité critique. De très nombreux textes y sont offerts à un public, sans passer par la médiation d'une image de la culture, contrôlée par une instance du jugement préalable. Cela ne signifie aucunement que tous les textes se valent, au contraire. Pour reprendre les termes du titre d'un récent livre de Karin Barber⁴, les textes, les personnes et les publics forment un espace critique extrêmement sélectif. Le texte n'existe véritablement que par la dynamique interne qu'il suscite en générant son public. Or cette force du texte de susciter (et de constamment ressusciter) un public au bout de ses mots est fonction du coefficient d'engagement de la personne de l'auteur. Dans son ouvrage sur Ebrahim Hussein, le dramaturge tanzanien, Alain Ricard, fait le portrait d'un écrivain, c'est-à-dire d'un homme-texte. Ricard laisse entrevoir au long de son livre la dynamique sacrificielle qui anime l'écriture de Hussein⁵.

Une anthropologie du texte est donc en ce sens une critique du texte, davantage qu'un commentaire ou une théorie du texte. Le texte n'est pas la simple trace laissée par une communication entre un auteur et un public, c'est le lieu actif où se forment dans une même dynamique un écrivain et un public. Lorsque Karin Barber affirme qu'un texte est un « fait social⁶ », elle renverse radicalement une perspective couramment adoptée : les faits sociaux ne sont pas des données brutes qui viendraient simplement s'exprimer dans des textes, mais les textes sont eux-mêmes des faits sociaux. De plus, ces faits sociaux ont une architecture propre sur laquelle ils ont un point de vue. Karin Barber dit des textes qu'ils sont réflexifs et capables de poser la question de leur propre forme. Toute la problématique de l'écrivain est contenue ici.

L'écrivain n'est ni du côté de l'expression instinctive brute, ni du côté de la construction institutionnelle, mais un effet du fait social qu'est le texte. En ce sens, les écrivains sont nécessairement engagés dans l'histoire de leurs textes. Amos Tutuola est un écrivain fascinant par l'extraordinaire capacité qu'ont ses textes à configurer des espaces à la fois contraints et ouverts. La problématique de la métamorphose chez Tutuola est centrale en ce qu'elle esquisse un devenir de l'écrivain. Tutuola fait partie de ce que Marechera appelait les *doppelgänger* de la littérature africaine, ceux qui n'ont pas de visage fixe et laissent l'initiative à leurs textes⁷. Des anti-Senghor en quelque sorte. Non que Senghor soit un poète mineur, loin de là, mais sa visibilité en tant qu'écrivain-président a eu un effet retour très net sur la production poétique francophone en Afrique, obligeant les auteurs à se situer moins dans la constellation de ses textes, que par rapport à une image de l'écrivain et de l'écriture.

Les travaux actuels sur les stratégies et les postures des auteurs africains

dans le champ littéraire mondial sont indéniablement valides, mais ils déplacent la question du fait social du texte vers l'auteur, et perdent du coup toute possibilité de perspective critique sur le texte. Tout au plus pourra-t-on relever dans les textes les traces des stratégies et des positionnements des auteurs. Les textes sont pris comme des retombées des faits sociaux et non comme des faits sociaux eux-mêmes. On en revient à la conception de l'institution dont nous étions partis : soit on considère que la littérature est une institution qui fait un tri dans la masse des textes produits pour distinguer les œuvres, soit on considère que c'est le texte lui-même qui produit l'œuvre, par une alchimie toujours singulière sur laquelle l'activité critique se penche. Selon les termes de Karin Barber, la littérature est l'opération par laquelle un texte transforme un auteur en écrivain et un lectorat en public. L'œuvre est ce complexe écrivain-texte-public autour duquel littéraires et anthropologues peuvent se retrouver.

Du texte au livre : la question de la matérialité

Il est donc important de ne pas s'arrêter aux motivations institutionnelles qui président à la publication de nombreux textes africains et plutôt prendre ces textes comme des amorces, ou des indices pour chercher plus loin. Derrière les textes publiés, il y a très souvent un grand nombre de textes cachés. Derrière *L'esclave* de Félix Couchoro, il y avait ces dizaines de romans publiés par épisode dans la presse locale et qui attendaient qu'un enquêteur vienne retrouver leur trace. Toute une « littérature de cantine⁸ » attend d'être mise au jour, qui reconfigurera de façon sensible le paysage littéraire africain. On ne trouvera pas nécessairement des œuvres « clé en main », mais des textes sans lesquels aucune œuvre ne saurait être défendue. Deux doctorants d'Alain Ricard travaillent actuellement en ce sens : Chantal Gishoma sur l'œuvre poétique largement inédite d'Alexis Kagame ; Mathieu Roy sur l'œuvre poétique et autobiographique, elle aussi largement inédite, de Mathias Mnyampala, un des poètes officiels de la période *Ujamaa* en Tanzanie.

On pourrait multiplier les exemples de ces écrivains pour lesquels on peut soupçonner que la surface textuelle excède largement la surface publiée. Les cas les plus célèbres étant bien entendu Sony Labou Tansi ou Dambudzo Marechera. D'autres travaux, particulièrement dans le domaine des littératures en langues africaines, sont à mener. Je pense par exemple à Ham Mukasa, dont l'œuvre encore largement inexploitée dort dans les archives de l'université de Makerere.

Un enjeu critique important accompagne ces mises au jour de corpus textuels attachés à tel ou tel auteur. Davantage peut-être qu'en contexte

européen, la prise en compte de textes occultés pour des auteurs africains est susceptible de permettre une réévaluation de leur stature d'écrivain. Des conditionnements très forts pèsent sur l'attente éditoriale concernant l'Afrique, continent pour lequel un imaginaire très puissant est à l'œuvre, qui agit tout autant sur les publications intérieures qu'extérieures. Pour autant, il reste à vérifier que cette pression s'exerce de la même façon sur les textes refoulés, oubliés ou inconnus. Les *literacy studies* portant sur l'Afrique peuvent à cet égard nous apprendre beaucoup. Sur le degré d'adéquation ou de discordance entre l'image de l'écriture et l'image du littéraire. La notion de texte est cruciale en ce qu'elle permet une transversalité entre l'oralité et l'écriture, mettant du coup en variation la question de la littérarité d'un régime textuel à l'autre.

Le redoutable problème de l'articulation entre l'oral et l'écrit en Afrique revient à celui du mode d'incarnation des textes : le grain de la voix du barde ou le grain du papier, le texte est toujours rattaché à une matérialité. On voit que les enjeux sociaux ne sont pas loin et où le chercheur en littérature rejoint l'anthropologue. Voix d'homme ou voix de femme, papier journal ou cahier d'écriture, manuscrits conservés dans les familles ou *textbooks* à la devanture des magasins des centres-villes, il y a toute une économie et une circulation des textes en amont du verdict de littérarité.

Entre les textes et les œuvres, comme à mi-chemin entre ces deux notions, il y a les livres. Le livre, à la différence de la presse, semble vouloir replier les textes sur eux-mêmes, les extraire de la fluidité des rapports sociaux et des dynamiques de langue. Le livre, même lorsqu'il est broché, vendu par terre, est une sorte de sanctuaire. Les textes sont protégés par la couverture et le prix. En s'intéressant à l'objet-livre en Afrique, à sa matérialité, son statut, sa circulation, Alain Ricard permet d'aborder la question de la littérature sous un nouvel angle.

On voit bien le lien qui unit le livre à l'institution. Le passage d'un texte au mode livre est une sorte de consécration et tel journaliste ou chroniqueur de presse qui voit ses articles rassemblés pour être publiés sous la forme d'un livre, peut légitimement être considéré comme un écrivain. Cependant, pour des raisons peut-être simplement économiques, cette consécration ne correspond pas nécessairement à une notoriété, et le devenir de l'objet-livre est très ouvert entre circulation et patrimonialisation. Il est souvent pris dans le flux de la circulation immanente des textes, et se retrouve souvent « par terre », vendu d'occasion, difficilement « traçable », sans lieu d'édition, sans date, parfois même sans auteur. Mais le livre a également vocation à être classifié, répertorié, archivé. Il est dans ce cas par son existence même un appel à la traduction et à l'extroversion. Cette double dynamique du livre entre la circulation aléatoire et la patrimonialisation organisée a des conséquences sur la perception des textes et le type d'effet littéraire produit. Un certain nombre de livres sont cités, voire répertoriés, et physiquement

introuvables faute d'exemplaires, comme c'est le cas de *Usamson* le premier roman xhosa, publié en 1906⁹.

Dynamique des langues et dynamique des textes

L'intérêt de la notion d'œuvre est de tenir ensemble les idées de forme et de dynamique. De ce point de vue, il existe une grande affinité entre les textes et les langues. La « conscience linguistique » des écrivains, notion au cœur du livre d'Alain Ricard sur les littératures d'Afrique noire¹⁰, oblige à penser l'écriture sous le double prisme de la forme et de la dynamique. Un projet de recherche en cours sur le kiswahili, associant géographes, linguistes et littéraires, cherche à manifester le lien entre dynamiques spatiales, dynamiques linguistiques et dynamiques littéraires. Les poussées de propagation du kiswahili, repérables géographiquement, s'impactent également sur la langue et les textes. Les œuvres, comme complexe écrivain-texte-public, sont prises dans ces dynamiques et, du moins tant qu'elles ne sont pas traduites, sont solidaires de ces mouvements de fond. Les décisions de Ngugi wa Thiong'o d'écrire en kikuyu, celle de Boubacar Boris Diop d'écrire en wolof, sont des décisions personnelles mais sont également des réponses à des dynamiques propres à ces deux langues. Les passionnants problèmes d'aménagement d'écriture qu'affrontent les écrivains qui s'illustrent dans une langue à faible tradition écrite risquent de se refermer comme des pièges sur leurs textes s'ils ne rencontrent pas une dynamique linguistique plus vaste.

Ce lien intime qui associe une littérature et une langue est un point aveugle du contrôle institutionnel sur la littérature. Bien sûr, il est possible de promouvoir une littérature dans une langue que l'on cherche à conforter, la guerre des langues devient alors guerre des littératures. Encore une fois, sur ce point la question de la perspective institutionnelle est déterminante : il ne saurait y avoir prolongement de la guerre des langues en guerre des littératures que d'un point de vue institutionnel.

Pour autant, imaginer que la littérature a pour fonction d'instituer une langue est un choix critique que l'on n'est pas obligé de faire. Il y a dans tout texte littéraire un rapport créatif à la langue pour rendre compte duquel la notion de style semble la mieux adaptée. Cette « nouvelle philologie » qu'Alain Ricard cherche à promouvoir dans les études africanistes, et qui passe par une mise en rapport des textes et des terrains, passe par une interrogation sur le style et son rapport aux dynamiques linguistiques. L'état d'instabilité de nombreuses langues africaines, relativement peu encadrées, notamment sur le plan lexical, favorise cet usage social du style. Le poète swahili Haji Gora file une métaphore nautique pour évoquer sa pratique

poétique et défendre la nécessité de maintenir une poésie en vers. Pour lui le poème est comme un bateau qui ne peut que couler s'il n'est pas bien équilibré¹¹. Cette conception du texte poétique prend sens dès lors qu'on perçoit la conception de la langue qui la sous-tend : une mer instable dans laquelle on est susceptible de se noyer, ou de se perdre. La grande fluidité des langues, la complexité de leurs réseaux d'interrelation, la vivacité des circulations lexicales sont autant d'éléments essentiels pour la compréhension des dynamiques littéraires en Afrique, et qui est à mettre en relation avec le souci de stabilité des textes. On peut garder le terme de formalisme, mais à condition de comprendre que les formes (poétiques, mais aussi les conventions romanesques) entretiennent un lien étroit avec les forces à l'œuvre dans le corps verbal et le corps social.

Il est remarquable que fort peu de langues africaines soient dotées d'un dictionnaire monolingue : le dictionnaire monolingue swahili, langue pourtant prise en charge par l'institution depuis fort longtemps, ne date que de 1981 et est encore très partiel, malgré les multiples nouvelles éditions. Les écrivains ont du coup un rapport très social aux mots, et plus largement au style.

Par les langues, les textes littéraires tiennent par des fils très étroits à des espaces sociaux, à des lieux et à des territoires.

Arpenter les lieux ou/et lire les textes

Le critique littéraire devra-t-il donc se faire géographe ? Une dialectique très intéressante peut s'établir entre les différentes pratiques des textes et des lieux. Les géographes lisent les lieux comme des textes, et les « littéraires » lisent les textes comme des lieux. La catégorie d'espace littéraire, suppose la reconnaissance de lieux littéraires, qui sont peut-être tout aussi bien des lieux géographiques. Le bois sacré d'Oshogbo [Nigeria], les chutes Victoria, l'île d'Ukerewe [Tanzanie], le quartier de Treichville (on pourrait continuer la liste *ad libitum*) sont tout à la fois des lieux géographiques et des lieux littéraires (mais aussi des lieux historiques, touristiques, stratégiques, culturels...). Comprendre en quoi les textes s'accrochent à des lieux est un passionnant enjeu critique, qui est, me semble-t-il, une excellente arme contre toute instrumentalisation identitaire de la littérature.

Les lieux sont par nature ouverts en ce qu'ils sont d'abord associés à des expériences et des pratiques. Pour cette raison la littérature entretient des rapports de grande affinité avec les lieux. Laisser parler les lieux est une façon d'échapper à la mise en image stéréotypée des espaces. Il existe certainement des lieux qui essaient de se conformer à l'image que l'on attend d'eux, notamment dans les centres-villes vitrines des métropoles occidentales, mais aussi de nombreux lieux touristiques en Afrique : de tels processus sociaux

représentent un défi supplémentaire pour l'activité littéraire. Il y a une expérience de ces lieux surcodés qui déborde le surcodage et dont l'écriture peut rendre compte : *La fabrique des cérémonies* de Kossi Efoui est un remarquable texte sur ces questions¹².

Un récent numéro des *Cahiers d'études africaines*, consacré au tourisme en Afrique, montre à travers plusieurs articles le type d'expérience que génèrent les lieux touristiquement surcodés, et les mises en scène de l'authenticité¹³. L'existence d'un tourisme culturel en Afrique n'est pas un phénomène récent et a des racines profondément ancrées dans l'époque coloniale. Il est lié à la question de la mise en valeur de sites remarquables, susceptibles de procurer une expérience spécifique au visiteur. Ce n'est pas dégrader l'image de la littérature que de montrer qu'elle est impliquée dans ce processus d'aménagement de lieux touristiques. La ville de Tanger attirerait certainement beaucoup moins de monde si elle n'était pas associée à de nombreux écrivains. Il existe encore aujourd'hui entre cette ville et les textes, une dialectique vertueuse dont elle tire son dynamisme.

L'identification à travers le continent africain de foyers ou d'épicentres textuels est nécessaire pour une constante réévaluation de la vie littéraire en Afrique, susceptible de changer le regard critique que l'on porte sur des textes que l'on perçoit souvent comme davantage rattachés à l'Afrique par leur contenu que par leur écriture. Beaucoup de débats sur l'africanité de ces textes, leur exotisme latent, leur identité culturelle, seraient alors de peu d'intérêt. Dambudzo Marechera, un des premiers auteurs à s'être rebellé contre l'étiquette d'« écrivain africain », est particulièrement sensible aux vibrations des lieux : *Mindblast*, écrit dans le jardin public d'Harare, est un grand texte littéraire en ce qu'il a su capter un lieu¹⁴.

1 Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle.

2 À l'exception de l'ouvrage collectif sur le champ littéraire togolais : Riesz, János et Ricard Alain (éd.), *Le Champ littéraire togolais*, Bayreuth, Université de Bayreuth, 1991 (coll. « Bayreuth African Studies », 23).

3 Cf. les travaux en cours de Mélanie Bourlet dont une présentation est faite dans son article « L'oralité de la poésie de Bakary Diallo. État d'une recherche en cours », *Études littéraires africaines* (Metz), n° 24, 2007, p. 25-30.

4 Barber, Karin, *The Anthropology of Texts, Persons and Publics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

5 Ricard, Alain, *Ebrahim Hussein : théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, Paris, Karthala, 1998.

6 Barber, *op. cit.*, p. 3.

7 Le beau livre de Michèle Laforest consacré à Amos Tutuola est une méditation sur l'invisibilité ou la spectralité de l'écrivain : Laforest, Michèle, *Tutuola, mon bon maître*, Bordeaux, Éd. Confluences, 2007.

8 Karin Barber parle de « tin trunk literature » dans son remarquable ouvrage sur les textes cachés du continent africain. Cf. Barber, Karin (éd.), *Africa's Hidden Histories : Everyday Literacy and Making the Self*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

9 Opland, Jeff, « Usamson de Samuel Mqhayi : querelles autour d'un premier roman », in Garnier, Xavier et Ricard, Alain (éd.), *L'Effet-roman : arrivée du roman dans les langues*

d'Afrique, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 47-53.

¹⁰ Ricard, Alain, *Les Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, Karthala/CNRS Éditions, 1995.

¹¹ Cité par Ridder Samson lors d'une communication au LLACAN, le 27 mars 2008.

¹² Efoui, Kossi, *La Fabrique des cérémonies*, Paris, Le Seuil, 2001.

¹³ Cf. notamment Battesti, Vincent, « Tourisme d'oasis. Les mirages naturels et culturels d'une rencontre ? », *Cahiers d'études africaines*, XLIX (1-2), n° 193-194, 2009, p. 551-581 et Doquet, Anne, « Guides, guidons et guitares », *Cahiers d'études africaines*, vol. XLIX (1-2), n° 193-194, 2009, p. 73-94.

¹⁴ Marechera, Dambudzo, *Mindblast*, Harare, Baobab/The College Press, 1984.

***Janus Africanus : d'Alain Locke* à Alain Ricard**

Anthony MANGEON¹

Résumé : Cet « exercice d'admiration » (Cioran) chemine d'Alain Locke à Alain Ricard et, en retraçant leurs itinéraires respectifs, tâche d'indiquer quelles voies communes ils ont pu ouvrir dans les études africaines. Après quelques données factuelles (formation pluridisciplinaire, expérience africaine, activités éditoriales...), j'examine certaines convergences scientifiques : semblablement marqués par l'anthropologie culturelle, les deux auteurs ont transformé l'étude des littératures noires en insistant sur leurs multiples héritages et en les abordant, dans le même temps, avec une ambition presque encyclopédique. On retiendra notamment leur contribution à la critique théâtrale. Dans leur attention à des littératures ou à des expressions souvent jugées mineures car inédites dans leur champ d'apparition, Locke et Ricard partagent un même don à identifier la nouveauté là où d'autres ne voient que du semblable ou de l'inférieur. En définitive, leurs points communs – au-delà de leurs différences manifestes – démentent les racialisations ou les sexualisations outrancières de la pensée qui colorent et orientent aujourd'hui tant d'études critiques.

Ma première rencontre avec Alain Ricard eut lieu, à Toulouse, en septembre 1999, à l'occasion du colloque annuel de l'APELA. Je revenais tout juste de Californie, et cette expérience des campus américains de la côte ouest fit un beau sujet de conversation à partager avec l'auteur de *Littératures d'Afrique noire*, qui y avait séjourné dans les années soixante. Je le revis en 2004, à Bordeaux, lors d'un nouveau colloque de l'APELA sur « Littératures, savoirs et enseignement » : j'y présentai une comparaison d'Alain Locke et de V.Y. Mudimbe, issue de mon travail de thèse, qui retint son attention tant l'œuvre de Locke l'avait lui-même profondément marqué lors de ses recherches sur le théâtre noir.

C'est donc avec un certain esprit de continuité que je me propose d'aller ici d'un Alain l'autre. De LeRoy Locke à Ricard, la filiation m'est certes toute

personnelle, mais elle est sans doute moins fortuite qu'elle n'en a l'air, et elle est pour moi riche en enseignements – comme cette comparaison entre LeRoi Jones et Soyinka par laquelle Alain Ricard débute lui-même son œuvre livresque².

Les données biographiques

Alain Locke (1885-1954) et Alain Ricard (né en 1945) n'ont eu finalement que peu d'années en partage, mais leurs existences respectives, dans les deux moitiés du xx^e siècle, témoignent d'une cohérence profonde dans l'émergence de nouveaux paradigmes scientifiques voués à l'étude du monde noir. Elles s'inscrivent également en constant dialogue avec les nouvelles formes d'expression de l'Afrique et de sa diaspora. Assis chacun sur deux siècles, ils semblent accompagner, par leurs travaux critiques et par leurs engagements, les mutations de notre univers intellectuel et littéraire. Et je gage que si longue vie m'est prêtée en ce xxi^e siècle, je pourrais être l'observateur privilégié du succès de leurs options intellectuelles. Mais avant d'en détailler les principaux motifs, arrêtons-nous sur quelques données biographiques essentielles, qui nous serviront de balises sans pour autant faire office de « raisons suffisantes ».

À des époques différentes, et de façon tout aussi exceptionnelle, les deux Alain ont tous deux bénéficié d'une formation pluridisciplinaire, et cela sur plusieurs continents – quoiqu'en sens inverse. Locke va des États-Unis à l'Europe (en particulier la Grande-Bretagne, l'Allemagne et la France), puis de retour en Amérique, il s'installe à Washington D.C. où il mènera toute sa carrière universitaire à Howard ; Ricard part de Bordeaux pour s'immerger plusieurs années dans la vie universitaire américaine, avant de revenir dans sa ville où il effectuera, au sein du CNRS, une grande part de sa carrière de chercheur. Venu de la philosophie, Locke s'intéresse aux sciences sociales (sociologie, anthropologie) ainsi qu'à la littérature, et bientôt aux autres arts (musique, peinture, sculpture) ; littéraire de formation, Ricard s'intéressera non seulement aux sciences humaines – c'est désormais dans l'air du temps – mais également, fait beaucoup plus rare, aux sciences politiques et aux arts populaires. Il sera ainsi, dans les années 80 et 90, le rédacteur en chef de la revue *Politique Africaine* et simultanément, le coordinateur de plusieurs volumes scientifiques sur les arts de la rue – avec Michel Agier et Karin Barber.

Ce qui me frappe chez nos deux auteurs, c'est donc leur ancrage dans une ville, et leur fidélité à un campus à l'histoire duquel ils ont tous deux largement contribué sans pour autant s'y restreindre – tout au contraire, il semble même que cet ancrage soit l'épicentre qui favorise leur rayonnement

et leurs tribulations internationales³.

L'expérience africaine apparaît ainsi comme une autre donnée essentielle de ces deux parcours. Elle est certes sans commune mesure, mais l'ambition reste bien similaire, qui s'inscrit d'abord dans la tradition des grands explorateurs. Dès 1909, Locke élabore en effet un vaste projet ethnographique et journalistique de traversée de l'Afrique et des Orient, sur deux ans, pour y comparer notamment les différentes attitudes sur la question raciale⁴. Faute d'avoir pu réunir tous les fonds nécessaires à une telle expédition, il doit y renoncer, mais des années plus tard, il voyagera au Soudan et en Égypte en compagnie de son ami sud-africain Pixley Isaka Seme, l'un des fondateurs de l'*African National Congress*. Locke assiste alors, en février 1923, à l'ouverture de la tombe de Tout-Ankh-Amon, et il publiera à ce sujet un magnifique reportage dans la revue de son université⁵. En 1924, il rencontre à Paris Ras Tafari, le prince Régent d'Abyssinie, avec lequel il discute des projets panafricains de « retour en Afrique⁶ ». Lorsque Ras Tafari deviendra, en 1930, empereur d'Éthiopie sous le nouveau nom d'Hailé Sélassié, Locke lui adressera personnellement une lettre de félicitations, avec une copie du *New Negro*. Durant l'été 1927, il travaillera à Genève, dans les locaux de la Société des Nations et du Bureau International du Travail, pour y étudier « le système des mandats » ; financée par la *Foreign Policy Association* – une extension des ligues anti-impérialistes – cette recherche devait déboucher sur une enquête de terrain dans les anciennes colonies allemandes d'Afrique, désormais sous tutelle française et britannique, et sur les conditions du travail forcé dans diverses colonies africaines ; mais ce voyage n'eut pas lieu et la *Foreign Policy Association* ne rendit finalement pas public le rapport que lui avait rédigé Locke⁷.

C'est évidemment dans un tout autre contexte – celui des indépendances – qu'Alain Ricard effectuera ses nombreux voyages et séjours en Afrique noire, du Togo au Nigeria, en passant par la République Démocratique du Congo, le Kenya, la Tanzanie, le Rwanda... Relevons simplement que c'est semblablement à partir des ex-colonies allemandes ou britanniques que l'auteur de *La Formule Bardey* a découvert l'Afrique. Sa sensibilité aux débats transnationaux, par-delà la question des nationalismes culturels, tout comme son extraordinaire attention à la conscience linguistique des écrivains africains me semblent s'inscrire dans le droit fil du décentrement et de l'exigence anthropologique qu'avait poursuivi Alain Locke dans ses divers projets africains.

De même qu'ils préfèrent le terrain à l'africanisme de fauteuil, nos deux Alain ne sont pas des critiques de chaire ni de salon⁸. Ils ont notamment en partage une grande familiarité avec les écrivains, un même rôle de mentor et de soutien, et un intérêt tout particulier pour le théâtre. Locke joua ainsi, aux côtés de Montgomery Gregory, un rôle déterminant dans l'essor d'une troupe de théâtre africaine-américaine, *The Howard Players* ; avec le poète Richard Bruce Nugent et le compositeur William Grant Still, il écrivit en 1927 un

somptueux ballet africain, *Sahdji*, qui connut plus tard plusieurs représentations (en 1931 et 1934) ; *Sahdji* devint par ailleurs une saynète d'un seul acte que Locke publia dans son anthologie *Plays of Negro Life* (1927), codirigée par Montgomery Gregory⁹. Alain Ricard a non seulement lu et étudié, comme Locke, le théâtre noir américain et le théâtre américain consacré aux Noirs (Paul Green, Eugene O'Neill, Ridgeley Torrence...), mais il a également assidûment fréquenté les dramaturges africains et leurs textes¹⁰. À l'instar de Locke, il a lui-même édité en collaboration (avec N. Akam) un volume de pièces de théâtre en 1981 : *Mister Tameklor* suivi de *Francis le Parisien*, par le *Happy Star Concert Band* de Lomé¹¹.

Avec l'activité éditoriale, nous avons de fait une autre dimension commune aux vies de Locke et de Ricard. Tous deux ont abondamment participé à la vie des revues, qu'elles soient « blanches » ou « noires », spécialisées ou généralistes, telles que *Opportunity*, *The Crisis*, *Phylon* mais aussi *The Modern Quarterly*, *The Nation*, *The Survey*, ou encore *Présence africaine*, *Politique africaine*, *Études littéraires africaines*, *Esprit* pour citer quelques-unes seulement des principales tribunes dans lesquelles nos deux auteurs se sont respectivement exprimés. À cela il faut ajouter une importante œuvre d'anthologie ou de directeur de collection : je citerais simplement, pour Locke, les numéros spéciaux du *Survey Graphic* : « Harlem, Mecca of the New Negro » (1925) et « Color, Unfinished Business of Democracy » (1942) ; les anthologies *The New Negro* (1925), *Plays of Negro Life* (1927) et *When Peoples Meet* (1942)¹² ; enfin la fabuleuse collection des « Bronze Booklets », à laquelle Locke contribuera personnellement par trois titres sur dix (*The Negro and His Music*, 1936 ; *Negro Art : Past and Present*, 1936 et *The Negro in Art : A Pictorial*, 1940)¹³ – les autres livres sur la littérature, les questions sociales, politiques, et économiques des Amériques noires ayant été produits par des figures intellectuelles aussi éminentes que le poète et critique Sterling A. Brown, le sociologue Ira de Reid, ou les historiens et politologues Ralph J. Bunche et Eric E. Williams. Le grand talent d'Alain Locke fut toujours de savoir réunir autour d'un même projet des auteurs noirs et des écrivains blancs, des Américains et des Antillais ; il en va de même pour Alain Ricard, dont l'anthologie *Voyages en Afrique* constitue une véritable mine pour découvrir la littérature au sujet ou issue de l'Afrique, tandis que sous sa direction, la collection « Traversées de l'Afrique » aux éditions Confluences a mis enfin à la disposition du public francophone de véritables trésors africains (Sory Camara, James Machobane, Thomas Mofolo, Edouard Motsamai...).

Les convergences scientifiques

Si les activités d'Alain Locke et d'Alain Ricard manifestent de nombreux

parallélismes, leurs perspectives scientifiques sont quant à elles si directement convergentes qu'elles dessinent comme un point de fuite à partir duquel un tout nouveau regard jaillit sur les mondes et les héritages africains. À rebours des approches afrocentristes ou postcoloniales, qui prétendent conquérir un espace autonome de discours en se débranchant de l'Occident alors qu'elles en reconduisent le plus souvent les travers essentialistes, différentialistes et ahistoricistes¹⁴, Locke et Ricard s'ancrent en effet résolument dans l'africanisme, mais ils le reconfigurent comme un champ dynamique en accordant, d'une part, la priorité aux approches historiques et sociologiques du contact culturel et en privilégiant, d'autre part, l'étude des littératures. Leur approche interactionniste trouve ainsi un terrain d'expression privilégié dans la critique littéraire, qu'ils mènent avec un semblable souci de comparatisme et de pluridisciplinarité. Il n'est à cela nul hasard, ainsi que je vais tâcher de le montrer.

Alain Locke noua très tôt des liens avec Maurice Delafosse, avec qui il échangea des lettres et des livres, et qui le fit élire à l'Académie des Sciences coloniales en qualité de correspondant étranger. Locke devint ensuite membre de l'*International Institute of African Languages and Cultures*, et des années vingt aux années cinquante, il milita infatigablement pour l'établissement d'un département d'Études africaines à l'Université d'Howard, dans lequel des disciplines comme l'histoire, la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, la philosophie et la critique littéraire auraient travaillé de concert à l'étude de « tous les aspects de la vie africaine », y compris la situation coloniale. Dans son « Memorandum on a Department of African Studies », tout comme dans son article « The Transformation of African Studies », Locke montre bien l'intérêt de telles études dans la lutte contre les schémas évolutionnistes et racistes qui dominaient alors la pensée sociale et coloniale¹⁵. Il cite également un certain nombre d'autorités européennes (Dietrich Westermann, Bronislaw Malinowski, Henri Labouret...) et présente des cours d'anthropologie, d'histoire et de sciences politiques, déjà dispensés par Leo Hansberry, Ralph Bunche et Allison Davis, qui pourraient aisément s'intégrer à un tel programme d'études africaines. L'optique recherchée est celle d'une histoire sur la longue durée, qui prête attention aux formes d'expression africaines – notamment aux expressions écrites, anciennes ou contemporaines – pour montrer que les préjugés raciaux ne vont pas de soi, puisqu'ils n'existaient pas dans l'Antiquité. En revanche, le fait que des échanges culturels et intellectuels, et pas seulement économiques, eurent lieu entre l'Afrique et l'Europe, doit amener à reconsidérer leurs civilisations respectives dans leurs influences réciproques, et de là finalement conduire à une réflexion nouvelle sur les héritages africains dans les cultures du nouveau monde. On associe généralement aujourd'hui cette problématique historique et anthropologique – sur le mythe négatif du passé noir, sur la question de l'acculturation et sur celle des « survivances africaines » – à la figure prestigieuse de Melville Herskovits : ce n'est certes pas abusif, mais à

condition de n'en point oublier l'initiateur original. Car ainsi que j'ai pu le démontrer dans ma thèse, Locke exerça sur ce point une influence considérable, quoique méconnue, sur Herskovits¹⁶. Quand il rencontra Alain Locke dans les années vingt, dans le cadre d'une enquête anthropométrique sur les étudiants de l'université d'Howard, l'anthropologue était en effet un partisan résolu de la thèse intégrationniste, qui ne voyait aucune différence de culture entre les Blancs et les Noirs d'Amérique : c'est d'ailleurs tout l'argument de sa contribution à l'anthologie du *New Negro*, explicitement intitulée « The Negro's Americanism ». Mais invité par Locke – à l'instar de Zora Neale Hurston, alors étudiante elle aussi de Franz Boas – à s'intéresser à « l'héritage africain et sa signification culturelle¹⁷ », Herskovits en fit bientôt son cheval personnel de bataille, contribuant par ses travaux à donner force et autorité aux études africaines en Amérique, et préfigurant par la même occasion les *Atlantic Studies* qui, depuis quinze ans, renouvellent profondément les études historiques¹⁸. L'impulsion lui était cependant venue d'Alain Locke qui, cantonné toute sa vie à n'enseigner que dans des universités noires, aussi prestigieuses fussent-elles (Howard, Fisk...), n'obtint jamais la reconnaissance qu'il aurait méritée pour sa contribution à l'essor des études africaines. Il fut au contraire mis à pied de son université, entre 1925 et 1928, pour avoir revendiqué la création d'un département d'études africaines en même temps qu'une égalité salariale entre professeurs noirs et professeurs blancs !

Cette digression sur Herskovits et Locke ne nous a cependant point éloignés d'Alain Ricard qui, dans un bel article de 2004, a rappelé combien Herskovits, en père fondateur des *African Studies*, avait compté dans sa propre formation intellectuelle¹⁹. Implicitement, nous tenons donc une filiation directe entre Alain Locke et Alain Ricard. Mais ce dernier va à mon sens plus loin qu'Herskovits : fort de son expérience des révoltes académiques postségrégationnistes, quand les *Black Panthers* investissaient, armes aux poings, les campus américains, de Berkeley à Cornell, pour y imposer partout les *Black Studies*, et ayant par ailleurs vécu en direct le fameux Congrès de 1969 de l'*African Studies Association*, qui devait déboucher sur la scission entre l'ASA et l'*African Heritage Studies Association*, Alain Ricard a su envers et contre beaucoup maintenir malgré tout le dialogue et rappeler sans cesse – à l'instar de Georges Balandier, son autre maître en sociologie – tout ce que lui avait apporté la lecture et la conversation d'intellectuels noirs américains ou africains. Combien de critiques ou d'historiens français de la littérature puisent aujourd'hui leurs modèles heuristiques chez des penseurs africains autant que chez des penseurs européens ? J'en connais deux, personnellement : Bernard Mouralis a en effet abondamment dialogué avec l'œuvre de Mongo Beti, de V.Y. Mudimbe et d'Achille Mbembe, tandis qu'Alain Ricard prenait très tôt au sérieux les réflexions de Wole Soyinka, de Clémentine Faik-Nzuji, de Daniel Kunene ou d'Ebrahim Hussein. Dans *Littératures d'Afrique noire*, c'est à Ali Mazrui, un penseur tanzanien, qu'il

emprunte ses notions de « triple héritage » et de « bazaar culturel africain » pour dépasser les mythes racistes du dualisme, si longtemps dominant dans l'étude des langues africaines, divisées entre langues à genres (d'origine hamitique, donc aryenne) et langues à classe (ou langues bantoues). De telles options Alain Locke est évidemment fort proche, qui instruit un dialogue constant avec les fondateurs de la psychologie sociale européenne (Gabriel Tarde, Georg Simmel) et avec les ténors de l'anthropologie culturelle américaine (Franz Boas, Melville Herskovits, Ruth Benedict). De même, en découvrant en 1923 la tombe de Tout-Ankh-Amon, il ne chercha pas à vérifier la négritude des Pharaons, mais il s'extasia au contraire sur le caractère composite de leur art, y trouvant

confirmation de la plus large et de la plus naturelle des hypothèses – à savoir que les grandes cultures sont invariablement le résultat d'une fusion entre plusieurs cultures, chacune recevant son élan de son contact avec les autres, chacune étant le ferment d'une autre. Quand nous aurons reconnu ce principe d'une fertilisation réciproque des cultures, alors nous aurons dépassé notre principale difficulté dans la vaste étude comparative des civilisations, et notre science de l'homme aura été purifiée de sa plus grande pollution : le parti-pris ethnique au cœur du préjugé culturel²⁰.

Nous avons vu quelle conception de l'africanisme ont en partage Locke et Ricard ; il convient d'observer à présent comment ils la défendent. Un constat immédiat s'impose : leur pratique critique est semblablement pluridisciplinaire, et à visée souvent encyclopédique. Alain Locke a écrit et publié de nombreux essais d'histoire littéraire ou culturelle qui embrassaient toutes les formes d'expression (roman, poésie, théâtre, musique, etc.) ou qui mettaient en relation des « traditions » habituellement séparées telles que littérature blanche et littérature noire, littérature américaine et littérature européenne, littérature africaine et littérature afro-américaine... Pendant vingt ans, dans les revues *Opportunity* puis *Phylon*, il a publié chaque année une *retrospective review* qui recensait avec élégance les principales productions livresques au sujet ou issus du monde noir, que ce fût dans les lettres et dans les sciences humaines, en Afrique, aux Antilles ou dans les Amériques²¹. Récemment rééditées, ses conférences haïtiennes témoignent également de l'ampleur et de l'originalité de ses vues sur les expressions artistiques, les mutations sociologiques, et les héritages africains des cultures noires dans le nouveau monde (*Le Rôle du Nègre dans la culture des Amériques*, 2009). Alain Ricard n'est pas en reste : en sus de ses monographies ponctuelles sur Soyinka ou sur Félix Couchoro, il a surtout travaillé à reconstruire l'histoire littéraire africaine sur une échelle continentale, multiséculaire et multilingue. Il a également, dans ses recherches, constamment accordé une attention soutenue aux créations contemporaines (théâtre, musique, radio, et même roman-photo...).

Les deux hommes se distinguent tout particulièrement par leur contribution à la critique théâtrale. Dans les années vingt, Locke fut l'un des premiers penseurs afro-américains à mettre l'accent sur la fécondité des formes d'art

populaire : des bouffonneries des ménestrels aux comédies musicales en passant par les *spirituals*, les ballades et l'art dramatique. Très critique des productions de Broadway et de Hollywood, il sut toutefois mettre en relief l'innovation de pièces comme *Stevedore*, *Mulatto*, *Native Son* et *Macbeth in Haïti* dont Alain Ricard livrera à son tour de belles analyses dans *Théâtre et nationalisme*²². Dans son article « The Negro and the American Stage » (1926), Locke voit, notamment dans l'émergence d'acteurs et d'auteurs dramatiques noirs, la possibilité d'un nouveau langage corporel et de nouvelles scénographies :

Transposez sur scène les riches ressources du chant, de la pantomime et de la danse, essayez d'imaginer un théâtre américain sous l'effet galvanisant de cette riche transfusion d'arts populaires et essentiels, et vous verrez ce que je veux dire. Une race d'acteurs peut révolutionner la scène de façon aussi importante et peut-être plus vivante qu'une coterie de dramaturges. [...] La spontanéité dramatique, la liberté des gestes et de la voix dans l'expression des sentiments, un contrôle de la plastique corporelle qui ouvre soudain le diaphragme étroit du jeu à la mode et les maniérismes conventionnels de la scène – voilà à mon avis les points forts du jeu des Noirs. [...] Et tout particulièrement à l'aube du « théâtre synthétique » où l'acteur chante et danse tandis que la scène accueille les arts plastiques, les dons versatiles de l'acteur nègre semblent particulièrement prometteurs et significatifs²³.

Je gage qu'Alain Ricard avait parfaitement compris l'intuition d'Alain Locke lorsqu'il étudia, dans les années soixante-dix, les performances des *Concert Parties* d'Hubert Ogunde au Nigeria, ou les comédies populaires de Senouvo Agbota Zinsou au Togo. Et de même que Locke prêtait une attention toute particulière aux grands acteurs et chanteurs noirs tels que Paul Robeson et Canada Lee, ainsi qu'aux actrices et danseuses exceptionnelles qu'étaient Josephine Baker, Rose McClendon et Katherine Dunham, Alain Ricard a su, dans *L'Invention du théâtre*, mettre un magnifique coup de projecteur sur les comédiens en Afrique noire.

Conclusion

Pour reprendre l'introduction de *Littératures d'Afrique noire*, on pourrait au final lire les œuvres de nos deux auteurs comme les incarnations d'un triple héritage.

Tous deux ont en partage un africanisme qui n'est pas en quête d'origine ou de traditions « authentiques », mais qui s'intéresse d'abord aux mutations sociales, culturelles, et à leurs expressions littéraires ou artistiques ; tous deux ont développé une critique des œuvres, mais aussi de leurs conditions de réception, qui montre bien comment toute création authentique n'établit sa nécessité qu'en inventant – parfois en son sein propre – son possible public ; l'un et l'autre, enfin, accordent une grande attention aux influences

réiproques et à leurs effets, s'attachant de fait aux phénomènes d'hybridation culturelle, mais aussi aux cristallisations de singularités esthétiques (les fameux « africanismes » du nouveau monde et « l'africanité » du continent noir).

Ces grandes options intellectuelles – ou l'indifférence pour l'origine et le goût pour l'interaction entre œuvre et contexte, spécificités et branchements culturels – ont ainsi trois conséquences majeures. Elles suscitent, tout d'abord, un intérêt particulier pour les effets de la domination et pour les littératures dites « mineures », en tant qu'elles sont l'expression d'une minorité dans la langue d'une majorité, mais aussi le choix et, partant, l'adaptation d'une forme étrangère à la culture d'origine. Elles génèrent de fait une capacité rare : le don d'identifier la nouveauté, y compris dans des œuvres méprisées ou méconnues par la culture dominante ; enfin, elles permettent une grande sensibilité à l'individualité créative, dans ses liens certes avec les mouvements ou les tendances littéraires de son époque, mais aussi dans ses irréductibles singularités.

Ces diverses approches se retrouvent aujourd'hui dans les études postcoloniales, mais avec une optique parfois si partielle qu'elle est aveugle aux nuances du propos, et souvent inattentive aux subtilités de la langue. La confrontation des itinéraires et des œuvres d'Alain Locke et d'Alain Ricard me semble à rebours infliger un ironique camouflet à certaines problématiques contemporaines, qui font par exemple le sel et le ciment des *race*, *sex* ou *gender studies*. Car en observant les convergences existentielles, critiques et épistémologiques de nos deux Alain, dont l'un était Américain, noir et homosexuel, et l'autre Français, blanc et heureux époux de Bérénice depuis plus de 40 ans, on mesure l'absurdité des démarches critiques lorsqu'elles prétendent réduire des options intellectuelles ou esthétiques à des préférences sexuelles et à une couleur de peau.

Lus et vus ensemble, à partir de cette ligne de partage qui, au milieu du xx^e siècle, leur sert de jonction, Alain Locke et Alain Ricard forment plutôt dans mon esprit comme un Janus riche en savoirs, expressions et propositions – un peu à la manière de ces vases bicéphales dont se servaient jadis Grecs et Latins, ou du magnifique dessin de Bruce Nugent dont *Harlem Heritage*, le hors-série de la revue *Riveneuve Continents*, fit récemment sa couverture²⁴.

1 Université Paul-Valéry – Montpellier III.

2 Ricard, Alain, *Théâtre et nationalisme : Wole Soyinka et LeRoi Jones*, Paris, Présence Africaine, 1972, 235 p.

3 Voir Harris, Leonard et Molesworth, Charles, *Alain Locke, the Biography of a Philosopher*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 2008, 432 p., en particulier les chapitres IV, V, IX et XII ; Ricard, Alain et Fabre, Jean-Richard, *Le Campus*, Bordeaux, Éditions Confluences, 1999, 39 p. ; et Ricard, Alain, *La Formule Bardey : voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, 284 p.

4 Consultable dans les archives d'Alain Locke à Howard University (Moorland-Spingarn Research Center, Alain Locke Papers, box 164-127, folder 33 – désormais MSRC, ALP +

références), le synopsis des « articles sur les conditions sociales et politiques en Orient et en Afrique », décrit un itinéraire en trois sections : de Constantinople au sud de l'Égypte, en passant par l'Égypte et l'Arabie, puis d'Aden à Ceylan en passant par l'Inde, et enfin de la Somalie à l'Afrique de l'Ouest en passant par l'Ouganda, le Congo, la Tanzanie, l'Afrique du Sud. Il est si détaillé (sur les politiques coloniales, y compris sionistes en Palestine ; sur les coutumes et les religions locales, de l'islam à l'hindouisme en passant par l'Église copte d'Abyssinie) et riche de promesses qu'en le lisant, la mère de Locke « éprouva le vertige » (MSRC, ALP, 164-58/17). Il intéressa Booker T. Washington, dont la correspondance – consultable à la Bibliothèque du Congrès – contient une lettre de Locke, en date du 15 juin 1910, qui présente le synopsis en pièce jointe et désigne les journaux intéressés par une telle aventure (Booker T. Washington Papers, Library of Congress, box 408-Li).

5 « Impressions of Luxor », p. 74-78, in *The Howard Alumnus*, volume II, May 1924, n° 4, HU, MSRC, ALP, 164-115/33. Voir Harris et Molesworth, *op. cit.*, p. 145-146.

6 HU, MSRC, ALP, 164-105/2.

7 Voir mon essai « République et colonies : l'éclairage des Lumières Noires (Alain Locke, René Maran, Félix Eboué) », in *Francophone Postcolonial Studies*, vol. IV, n° 1, 2006, p. 7-40 ; ainsi que Harris et Molesworth, *op. cit.*, p. 226-229. L'essai de Locke, « The Mandate System : a New Code of Empire », est consultable dans ses archives (HU, MSRC, ALP 164-116/26).

8 « It is easy to sit in New York and fulminate against colonial domination and injustice in Africa. The only remedy is to bring about from within a change of the conditions which have produced the *status quo* » (Alain Locke, « Afro-Americans and West-Africans : a New Understanding », *West African Students Union*, January 1929, p. 18-24 ; HU, MSRC, ALP 164-105/29).

9 *Plays of Negro Life : a Source-book of Native American Drama*, selected and edited by Alain LeRoy Locke and Montgomery Gregory, New York/Londres, Harper, 1927, 430 p.

10 Sur Alain Locke, le théâtre noir américain et le théâtre américain, voir le troisième chapitre de *Théâtre et nationalisme* (1972) ; sur le théâtre africain, voir Ricard, Alain, *Livre et communication au Nigeria*, Paris, Présence Africaine, coll. « Adire », 135 p. ; *L'invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Paris/Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, 134 p. et *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions, Karthala, 1995, 304 p. (chapitre VIII).

11 *Mister Tameklor* suivi de *Francis-le-Parisien*, par le *Happy Star Concert Band de Lomé*, [transcriptions, traductions, annotations par] Noble Akam et Alain Ricard, avec l'enregistrement intégral... par Jean Charon, Paris, SELAF, 1981, 289 p. (coll. « Langues et civilisations à tradition orale », 42).

12 « Harlem, Mecca of The New Negro », *The Survey Graphic*, vol. VI, n° 6, 1925 ; « Color : Unfinished Business of Democracy », *The Survey Graphic*, vol. XXXI, n° 11, 1942 ; *The New Negro : An Interpretation*, New York, A. and C. Boni, 1925, 446 p. ; *When Peoples Meet, a Study in Race and Culture Contacts*, edited by Alain Locke... and Bernhard J. Stern, New York, Committee on Workshops, Progressive Education Association, [1942], 756 p.

13 Locke, Alain, *The Negro and his Music*, Washington D.C., The Associates in Negro Folk Education, 1936, 142 p. (Bronze booklet ; 2) ; Locke, Alain, *Negro Art : Past and Present*, Washington D.C., Associates in Negro Folk Education, 1936, 122 p. (Bronze Booklet, 3) ; *The Negro in Art ; a Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*, edited and annotated by Alain Locke, Washington D.C., Associates in Negro Folk Education, 1940, 224 p.

14 Sur cette question voir les livres de Jean-Loup Amselle : *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, 261 p., ainsi que *L'Occident décroché, enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008, 325 p.

15 HU, MSRC, ALP, 164-123/19 et 164-128/16.

16 *Lumières noires, discours marron : indiscipline et transformations du savoir chez les*

écrivains noirs américains et africains ; itinéraires croisés d'Alain LeRoy Locke, V.Y. Mudimbe, et de leurs contemporains, Université de Cergy-Pontoise, 2004, 897 p. Voir également Jackson Walter, « Melville Herskovits and the Search for Afro-American Culture », in Stocking Jr, George W. (éd.), *Malinowski, Rivers, Benedict and Others, Essays on Culture and Personality, History of Anthropology volume 4*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1986, p. 95-126.

17 Titre d'une des six conférences présentées et publiées en français par Locke à Haïti, en 1943. Voir Alain Locke, *Le Rôle du Nègre dans la culture des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2009, rééd., 240 p. [1^{re} éd. Port-au Prince, Impr. de l'État, 1943].

18 Voir l'article de Cécile Vidal sur « La nouvelle histoire atlantique », dans *La Revue internationale des livres et des idées*, n° 4, Paris, Éditions Amsterdam, mars-avril 2008, p. 23-28.

19 Ricard, Alain, « De l'africanisme aux études africaines, textes et "humanités" », *Afrique & Histoire*, vol. II, n° 1, Paris, Verdier, 2004, p. 171-192. Cet article est repris en divers endroits de *La Formule Bardey*, *op. cit.*

20 Locke, « Impressions of Luxor », *op. cit.*, p. 78. Je traduis.

21 Les principaux essais critiques de Locke, ainsi que ses *retrospective reviews*, ont été rassemblées par Jeffrey Stewart dans *The Critical Temper of Alain Locke : a Selection of His Essays on Art and Culture*, New York/Londres, Garland Publishing Inc., 1983, 491 p.

22 Locke, Alain, « Broadway and the Negro Drama », *Theatre Arts*, vol. 25, n° 10, October 1941, p. 745-750 ; Ricard, *Théâtre et nationalisme*, *op. cit.*, p. 46-47.

23 Locke, Alain, « The Negro and the American Stage », *Theatre Arts Monthly*, vol. 10, February 1926, p. 112-113 ; je développe ici la traduction d'Alain Ricard qui reprend partiellement cette citation dans *Théâtre et nationalisme*, *op. cit.*, p. 45.

24 Voir Snowden, Frank, *Blacks in Antiquity*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1970, 364 p., en particulier p. 25 et p. 42-44 pour des illustrations. Le dessin de Bruce Nugent (*Drawing for Mulattoes, number 2*) peut être vu en ligne sur brucenugent.com ou dans *Harlem Heritage, Mémoire et renaissance*, Paris, Riveneuve Éditions, 2008, 238 p.

La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ?

Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique

Véronique PORRA¹

Résumé : Depuis le début des années 2000, les prises de paroles d'auteurs africains cherchant à définir la littérature africaine se sont multipliées. Si tous s'accordent sur la nécessité, dans le contexte de la mondialisation, de (re) définir ce qu'est ou doit être la littérature africaine, les directions proposées divergent parfois considérablement. La dernière tentative en date, la plus médiatisée de toutes, est l'appel à une « littérature-monde » (2007), auquel ont participé entre autres A. Waberi et A. Mabanckou. Or, bien que se présentant comme révolutionnaires, ces prises de paroles sont en fait fondamentalement marquées par l'héritage de l'histoire littéraire africaine de langue française. Par ailleurs, par l'hypervisibilité médiatique conférée à leurs auteurs, elles ont paradoxalement pour effet d'aggraver la situation que les auteurs prétendent dénoncer, à savoir l'accentuation de la périphérisation des littératures africaines en général.

En mars 2007, quarante-quatre écrivains de langue française signaient, dans les colonnes du *Monde*, un manifeste qui allait faire couler beaucoup d'encre, tant dans les milieux journalistiques que politiques ou universitaires. Ce texte, « Pour une littérature-monde en français² », dont l'instigateur n'était autre que Michel Le Bris, fondateur et directeur du festival « Étonnants voyageurs », réclamait essentiellement la fin de l'organisation de la vie littéraire francophone en fonction d'un axe centre-périphérie toujours très marqué de nos jours³. Fidèle en cela à l'écriture manifestaire, ce brûlot se caractérisait par le fait qu'il était beaucoup plus marqué par la puissance de contestation et de destruction des discours dominants que par une affirmation concrète et constructive de propositions alternatives. Il dénonçait donc le centralisme du fonctionnement de ce que Pierre Halen, dans ses études, a désigné du terme de

« système littéraire⁴ ». Réclamant l'abolition de la pensée du centre, de celle des périphéries et des marges, et donc la mise sur un pied d'égalité de toutes les littératures de langue française, d'où qu'elles viennent, le manifeste « Pour une littérature-monde en français » se présentait en outre explicitement comme l'acte de décès de la Francophonie, rendue responsable de la pérennité de ce malaise. Parmi les voix qui se faisaient entendre, dans le manifeste comme dans le volume publié en mai de la même année et réunissant des contributions de vingt-sept auteurs d'horizons très divers⁵, figuraient entre autres deux des auteurs africains les plus médiatisés des dernières années : Alain Mabanckou et Abdourahman Wabéri⁶.

Une nécessité de redéfinition : multiplication des métadiscours

En 2007, cette contestation du fonctionnement du « système littéraire francophone » n'est pas neuve, même si les accents pris alors sont spécifiques et surtout beaucoup plus forts de par la médiatisation donnée au discours du manifeste.

En effet, dès 2001, l'auteur togolais Kossi Efoui signait cette fulminante déclaration : « La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique ». En 2001 toujours, l'auteur djiboutien Abdourahman Waberi en appelait à une prise de parole des enfants de la « Postcolonie », réactivant en cela au niveau littéraire le concept forgé par Achille Mbembe⁷ et censé ouvrir une nouvelle ère à la politique mais aussi à la création artistique africaine en la faisant sortir du modèle postcolonial considéré comme désuet et surtout totalement institutionnalisé par le centre parisien. Dès décembre 2004, dans les colonnes du *Monde Diplomatique*, dans un article intitulé « Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra : les combats d'une nouvelle génération d'écrivains », Tirthankar Chanda signalait une tendance nouvelle des littératures africaines. En 2006, Alain Mabanckou, à son tour, en appelait, dans un article intitulé « La francophonie, oui, le ghetto : non ! » portant le sous-titre « La littérature francophone n'appartient pas aux lettres françaises » et publié dans *Le Monde*, à la fin d'une vision francophone renvoyant les littératures africaines à un « ghetto⁸ ». Si les modalités envisagées diffèrent parfois fondamentalement, ces auteurs ont une aspiration commune : tous demandent à être reconnus désormais non comme les témoins de leur société et culture d'origine respective, mais pour leurs qualités d'écrivains, faisant clairement primer la dimension artistique sur la dimension sociale et politique⁹.

À ces voix s'opposent alors celles des tenants de l'africanité, celle entre autres de l'auteur ivoirienne Véronique Tadjo, qui entre dans le débat

dès 2003¹⁰ et réclame à l'inverse la persistance de l'attachement au discours identitaire et à la représentation de la culture propre, faisant de l'attachement thématique et de l'héritage les conditions de la pérennité d'une littérature africaine dans le contexte de la mondialisation. Après avoir précisément pris pour cible « le désir de certains écrivains africains d'être considérés comme des "écrivains tout court" », qui « vont jusqu'à affirmer que leur identité africaine importe peu, qu'elle n'est qu'accessoire », elle poursuit :

La littérature africaine a atteint le stade où elle est aujourd'hui grâce aux modèles sur lesquels elle s'est bâtie, c'est-à-dire grâce à la littérature orale, les littératures écrites en langues nationales et la littérature produite par les écrivains de la négritude ou de la tigritude (référence à Wole Soyinka)¹¹. Nier cela, c'est nier sa propre identité [...] Ne pas vouloir assumer son africanité (terme que nous n'aurons pas fini de chercher à définir), semble d'ailleurs s'avérer un choix impossible à faire¹².

De son côté, Patrice Nganang, en 2007, ancre sa réflexion sur la littérature dans le discours d'un engagement qui se voulait tout à la fois résolument africain mais aussi hérité de la démarche césairienne puis sartrienne et surtout fondamentalement inspiré par le discours occidental de la mémoire¹³. Réclamant, dans son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, l'avènement d'une écriture qu'il nomme « préemptive », il écrit :

Il s'agit pour nous moins d'inventer un style juste pour dire la tragédie de notre continent, que de créer un style d'écriture qui rende celle-ci dorénavant impossible : c'est ce style d'écriture que nous appelons écriture préemptive¹⁴ ».

Toujours en 2007, et toujours à la lumière d'une réflexion sur le génocide rwandais, Boubacar Boris Diop, dans son essai intitulé *L'Afrique au-delà du miroir*, entre lui aussi dans le débat :

Mais en matière de création littéraire seules valent, en définitive, les convictions fondées sur un vécu individuel et sur des émotions intimes. À force de se focaliser sur la réception du texte, on en est venu à faire bon marché du simple plaisir d'écrire. Tout auteur a le droit de n'écouter que ses impulsions du moment. Même si de jeunes romanciers – Kossi Efoui et Daniel Biyaoula entre autres – revendiquent de plus en plus fort leur liberté de créateurs, notre littérature reste tributaire de ses desseins politiques originels. Prompt à s'effacer humblement derrière son public, l'écrivain africain a du mal à s'enfermer dans son « je ». Voilà peut-être pourquoi notre champ littéraire se réduit presque toujours aux seuls textes de fiction. Il est dépourvu de ces « pourtours » que sont, pour les littératures plus anciennes, les correspondances entre les écrivains, les journaux intimes, les mémoires et les essais ou confessions¹⁵.

Face à une nouvelle donne géopolitique mais aussi imaginaire générée par les phénomènes de mondialisation, les interrogations se multiplient donc sur la place que la littérature africaine doit occuper désormais, et comment, pour cela, elle doit se (re) définir.

Mais on le voit, les auteurs ne s'accordent pas sur les modalités à envisager pour une telle redéfinition, voire se contredisent : les partisans du tout culturel s'opposent aux tenants du refus d'assignation thématique, les partisans d'une

littérature engagée à ces écrivains qui revendiquent d'être reconnus pour leur qualités artistiques et non plus en tant que témoins de leurs cultures respectives entre autres dans une dialectique d'opposition postcoloniale. Le volume *Pour une littérature-monde* n'échappe d'ailleurs pas non plus à la contradiction : les différents auteurs ne sont pas d'accord sur les stratégies à mettre en œuvre, ni non plus sur l'essentiel de leurs revendications. Et le manifeste lui-même est sous-tendu par la même contradiction. Il dénonce en effet, d'une part, la nécessité faite aux auteurs de se dépouiller de leurs spécificités (linguistiques ou culturelles) : « Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale¹⁶ » ; mais il en appelle, d'autre part, à une abolition des distinctions.

À l'évidence, et cela est particulièrement sensible pour la littérature africaine, il y a là confusion entre deux dimensions fondamentales de la littérature : la dimension de la création, et celle de la réception. C'est précisément dans cet interstice entre les deux domaines que se crée le malentendu. Ou, pour formuler le problème de façon plus aiguë : si la composante culturelle devient inacceptable pour certains auteurs, c'est parce qu'elle devient surface de projection des désirs des lecteurs européens, lecteurs marqués de surcroît par tout un héritage discursif issu pour l'essentiel de la tradition exotique et ethnographique.

Héritage discursif et poids du regard

Cette tension qui se fait sentir dans les interrogations sur la création – et qui au demeurant n'est pas neuve – est en grande partie à chercher, semble-t-il, dans le refus des auteurs d'être lus selon les schèmes interprétatifs européens et plus particulièrement français ; et donc également du refus du paradoxe inhérent à cette lecture, à savoir que ces littératures font l'objet d'une certaine mode, mais sont sans cesse renvoyées aux marges et aux périphéries.

Dans son article « Littératures africaines postcoloniales : créations transculturelles décomplexées ou ghetto renouvelé ? », Désiré K. Wa Kabwe-Segatti souligne avec une grande pertinence la multiplicité des littératures africaines et de leurs approches qu'il tente de typologiser et s'interroge précisément sur la problématique qui nous intéresse ici :

Ainsi, s'agit-il, lorsque l'on parle de littératures africaines, d'un concept littéraire ou d'une représentation littéraire d'un monde nouveau ou bien d'une métaphore fourre-tout à propos d'une réalité mal définie et par conséquent enfermée dans un ghetto, tenue à l'écart, parce qu'elle est projection de fantasmes à l'origine du lien conflictuel entre l'« Un » et l'« Autre », au travers d'une nécessité d'identification et de rejet, car il s'agit

La mode des littératures africaines – et les récentes consécration, entre autres les attributions de prix littéraires, participent pleinement de ce phénomène –, n'est pas seulement motivée, au niveau des instances de consécration et des maisons d'édition, par un intérêt culturel ou une volonté humaniste, mais comme toute entreprise d'édition dans la deuxième moitié du xx^e siècle et à plus forte raison dans les vingt dernières années, par des considérations économiques : celles qui relèvent des lois du marché et donc de la règle de l'offre et de la demande. L'un des symptômes de ce paradoxe est sans aucun doute la création, chez les grands éditeurs parisiens, de collections réservées à ces littératures : citons ici par exemple la collection « Monde Noir » chez Hatier et « Continents noirs » chez Gallimard. Nous sommes ici en présence d'une ambiguïté fondamentale. D'un côté, l'entrée dans de grandes maisons d'édition permet à certains auteurs d'échapper à la périphérisation dans des maisons d'édition spécialisées mais mineures ; mais de l'autre, on assiste, à l'intérieur même de ces grandes maisons, à un cantonnement partiel de leurs œuvres dans des collections périphériques. De ce phénomène paradoxal, on peut donner une double interprétation : soit en y voyant une ghettoïsation – telle que celle dénoncée par Mabankou ; soit en considérant qu'il s'agit aussi d'une façon d'attirer l'attention sur une production répondant au désir d'exotisme et d'ailleurs du lectorat français en lui donnant une visibilité supplémentaire.

Après la Négritude, puis l'engagement des années 1970-1980, le public français a pris en effet pour habitude, relayant ainsi un double habitus culturel occidental, de voir dans la littérature africaine d'expression française une double satisfaction de ses attentes, que l'on pourrait considérer comme antithétiques, mais qui s'avèrent, bien au contraire, fondamentalement complémentaires¹⁸. Or l'histoire même de la littérature africaine d'expression française a, durant des décennies, contribué à ancrer ces modes de lecture et plus généralement de perception dans l'imaginaire français et à en forger les attentes de façon durable.

En effet, la dominance de l'interprétation ethnographique, qui perce régulièrement au travers du champ sémantique du témoignage et de l'authenticité, a été générée, par rapport à la littérature africaine, par divers facteurs :

- le discours colonial tout d'abord : de nombreux critiques de littérature coloniale en particulier, éprouvant la nécessité de prendre position par rapport à la parole « indigène », notamment après la fulminante prise de parole de René Maran, ont vu dans la littérature coloniale venant des indigènes le meilleur accès possible à une culture qui resterait inaccessible à un Européen ou dont l'accès ne pourrait se faire qu'au prix d'immenses et longs efforts ;
- les débuts de la littérature négro-africaine : l'équation fortement

marquée par le discours ethnographique, selon laquelle littérature indigène puis négro-africaine serait à prendre comme un témoignage culturel, a été longtemps reprise par nombre d'écrivains africains, de Léopold Sédar Senghor, qui inscrit sa recherche identitaire dans la démarche d'un Frobenius, aux récits de vie d'Amadou Hampâté Bâ ou Camara Laye en passant par la pratique de la collection de contes africains (celle par exemple d'un Birago Diop), pratique qui s'inscrit à mi-chemin entre la démarche littéraire et la démarche ethnographique ;

- le complexe autour de la question du passage de l'oralité à la culture écrite : à la suite de ces débuts, la réception française a longtemps suractualisé l'idée que dans une culture orale, le passage à l'écrit est moins signe de littérarité ou de fiction que pratique de sauvegarde d'un patrimoine culturel menacé. La surmédiation de la formule d'Amadou Hampâté Bâ « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », est sans aucun doute un facteur majeur de la genèse et un véhicule de cet habitus de lecture. C'est précisément à cette tendance que s'en prend Abdourahman Waberi lorsqu'il écrit :

Les contenus et les figures littéraires renvoyant à la « tradition » – une catégorie inventée pour les besoins de la cause – sont portés au pinacle de telle sorte que les gardiens du temple puissent geindre à la mort de tout vieillard affublé d'une longue barbe et d'un boubou immaculé en débusquant dans les cendres de sa logorrhée les derniers sursauts d'une bibliothèque en fumée. Et si le vieillard en question vient d'une aire culturelle labourée par l'ethnologie comme celle des Dogons (ou des Kanaks ou des Bamiléké ou des Touaregs...), c'est coup double¹⁹ ;

- la tendance au discours culturaliste dans le roman africain : la mise en scène de contenus culturels, de revendications identitaires marquées, se traduisant au niveau formel entre autres par la représentation littéraire de l'oralité (structure narrative, proverbes, interlangue, etc.) a continué, à tort ou à raison, à alimenter ces lectures.

En cela, la lecture ethnographique vient nourrir la lecture exotique, l'authenticité reconstruite ou lue dans ces écrits documentant les besoins d'ailleurs, dans la rêverie ou le cauchemar, en tout cas dans la projection caractéristique du discours exotique.²⁰

Le schéma postcolonial, suivant un processus de consécration semblable, est lui aussi passé d'une position de contestation à une forme esthétique et discursive dominante : analysés, disséqués par la critique universitaire dans les Études francophones ou dans la lignée plus conceptuelle des « Postcolonial Studies » américaines, ces modèles ultérieurs, une fois intégrés et reconnus par le regard de l'autre, sont passés du statut de créations spontanées à celui de reproductions d'un habitus à succès. En somme, certains auteurs ont ressenti les modes de lectures comme autant de suggestions de création.

À n'en pas douter, de tels regards portés par le lectorat européen sur les

littératures africaines et leur multiplicité, sont fondamentalement réducteurs. Parallèlement, la médiatisation des littératures africaines procède à une réduction de la perception à la partie visible de ces littératures, ce qui n'est en somme que le résultat d'une sélection en fonction des goûts et préjugés. Autant dire que les chances d'échapper à cette focalisation sont minimales.

Littérature africaine et littérature-monde : rupture véritable ou reproduction ?

À leur manière, les auteurs de la « littérature-monde » cherchent eux aussi à invalider tout à la fois la dialectique postcoloniale et le discours de l'authenticité en soulignant leur insuffisance et leur potentiel réducteur.

La littérature africaine est à l'origine, par définition, le produit de la rencontre de spécificités culturelles africaines avec une pratique esthétique / artistique spécifiquement européenne, ne serait-ce que par la scripturalité ou la pratique du genre du roman. Cela ressort entre autres de pratiques intermédiaires, hybride dirait-on, de l'oralité feinte ou de la remise en cause du genre et des catégories. Si dans leurs romans de 2006, *Aux États-Unis d'Afrique* et *Mémoires de porc-épic*, Abdourahman Wabéri et Alain Mabanckou avaient réagi à ces pratiques par l'inversion des discours ou par la parodie, ils donnaient malgré tout, dans les deux cas, des pratiques référentielles qui fonctionnent en rapport avec les codes qu'ils remettent en question. Leurs derniers romans, *Passage de larmes* d'Abdourahman Wabéri et *Black Bazar* d'Alain Mabanckou, ont en commun de mettre en scène le motif de l'errance mondialisée et de la perte des repères. Le changement de paradigme, qui en 2006 se situait au niveau esthétique, s'inscrit en 2009 plus au niveau thématique. Mais en tout état de cause, les personnages qu'ils représentent restent culturellement fortement référentialisés. Contrairement aux déclarations de Kossi Efoui, ce n'est donc pas dans un refus des origines qu'ils situent leur rupture, au contraire, mais dans un renouvellement du traitement de leurs attaches aux origines. Leurs textes publiés dans le volume *Pour une littérature-monde* sont d'ailleurs explicites sur ce point, et, contrairement à ce que le texte du manifeste aurait pu laisser attendre²¹, tous deux insistent de nouveau sur la nécessité de la persistance de l'inscription du local dans l'aspiration au global. Mabanckou insiste sur cette idée :

Jamais il ne sera question d'abandonner son être ou de le vendre aux enchères publiques. Je suis conscient et plus que convaincu que c'est en partant du « local » qu'on atteint le monde, *l'universel* [...]²².

Les deux auteurs s'accordent également sur la modalité principale d'une possible redéfinition des littératures africaines dans une littérature-monde.

Elle résiderait pour l'essentiel dans une modification du rapport à la langue. Pour Mabanckou en effet : « On n'écrit pas pour sauver une langue, mais justement pour en créer une...²³ ». De son côté, Waberi, se référant de nouveau à Achille Mbembe, est encore plus explicite, lorsqu'il affirme :

Il s'agit de « dénationaliser la langue française ». [...] Nous faisons le pari de tordre la langue pour la désentraver de toutes les pesanteurs et la lancer, tel un grappin, à l'assaut de toutes les mers du monde²⁴.

Au centre du problème ils situent donc, une fois de plus, la question fondamentale de la langue. Pour le domaine francophone, cette question a fait l'objet de nombreuses études et János Riesz a de nouveau mis l'accent sur l'aspect dramatique et décisif de cette composante pour les littératures africaines de langue française dans son récent ouvrage *De la littérature coloniale à la littérature africaine*. Après avoir cité Ki-Zerbo, il souligne :

Qu'on le veuille ou non, la littérature qui s'écrit dans une langue héritée du colonisateur fait partie de cette « bombe à retardement ». Reste à savoir si, par rapport à leur public, les écrivains réussiront à la désamorcer et à la transformer en « fusée porteuse d'une société nouvelle », ou s'ils n'auront allumé, par rapport à « l'auto-reproduction collective » qu'un feu d'artifice éclatant dans une nuit noire sans aurore²⁵.

Cette problématique de l'enfermement dans « l'auto-reproduction collective », qui clôt l'ouvrage de János Riesz, me semble être ici précisément le point sur lequel achoppent les deux auteurs. En effet, ce qu'ils proposent, que ce soit la subversion par la parodie ou la torsion de la langue, n'est finalement qu'une reproduction de la rupture qui a déjà été réalisée en 1968 avec la parution la même année des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem. La pratique de l'interlangue chez Kourouma participait pleinement d'un tel mouvement et la parodie était le moteur principal du récit de Ouologuem qui déjà tordait le cou, et avec quelle vigueur, à l'ethnologie au travers du personnage de Shrobenius. L'image de la langue conquise sur le colonisateur et devenue arme de combat est aussi de l'ordre de la reproduction du *topos* : il suffit pour s'en convaincre de se remémorer l'image de la « langue-butin », déjà véhiculée par des auteurs comme Kateb Yacine dans les années 1960, puis Assia Djebar dans les années 1980. S'il est indéniable que les œuvres d'Alain Mabanckou et d'Abdourahman Waberi sont marquées d'une esthétique qui leur est propre, les schémas de rupture qu'ils proposent ne sont pas neufs. La seule véritable nouveauté dans leurs aspirations à une reconnaissance littéraire vient du fait qu'ils déniaient au centre parisien son statut de seul centre de consécration, passant eux-mêmes par la voie des universités américaines. Une fois de plus, nous constatons la confusion régnant entre la sphère de la création littéraire, et celle de la consécration symbolique. Et cela nous semble particulièrement problématique. En effet, ces deux auteurs – ainsi que leurs œuvres prétendent en rupture – font, paradoxalement pourrait-on croire, l'objet de consécérations accélérées de nos

jours. Or, ces consécrationes ne sont absolument pas paradoxales mais sont le produit de la logique du fonctionnement des systèmes littéraires contemporains : outre le fait que ces deux auteurs ne présentent pas de rupture véritable, mais la reproduction d'une rupture déjà consacrée depuis longtemps, ils s'inscrivent également dans une dynamique du succès au travers d'une hypermédiation spécifique de l'hypermodernité. De la sorte, leurs positions qui se veulent subversives deviennent en quelques mois des positions dominantes et sont précisément les facteurs qui leur assurent une hypervisibilité dans ce même système. Assurément bien contre leur gré, Mabanckou et Wabéri passent du statut de dénonciateurs du fonctionnement du système au statut de rouages de ce système : tous deux vivent en effet de ces consécrationes centrales, et l'on ne pourrait que s'en réjouir s'il n'y avait pas une autre face à la médaille. Cette hypervisibilité a en effet une double conséquence néfaste : elle donne l'illusion que la partie est gagnée, que *la* littérature africaine sort de son ghetto ; et surtout, elle renvoie encore plus à l'invisibilité toutes *les autres* littératures africaines²⁶. En somme, du fait de la dynamique systémique, les deux auteurs deviennent eux-mêmes les acteurs des déviances qu'ils prétendent dénoncer.

Conclusion

Il semble bien que la littérature africaine qui – de nos jours – aspire à s'intégrer dans une littérature-monde de langue française soit précisément la forme de littérature africaine aujourd'hui actualisée à outrance et surestimée en terme de représentativité, ne représentant finalement qu'une tendance mineure – certes la plus médiatisée et la plus visible – d'une littérature qui finalement n'existe en grande partie que par le biais du regard européen et plus particulièrement français. En effet, cette littérature s'institutionnalise au fur et à mesure qu'elle émerge, perdant en cela tout son potentiel de combativité et de subversion : à l'ère des communications à tout va, de la culture jetable, l'institutionnalisation des positions esthétiques se fait à grande vitesse et devient presque contemporaine de la création. Par ailleurs, – et contrairement à ce qu'affirment les signataires du manifeste, ces formes occupent des positions centrales au niveau de la consécration, et ainsi l'avant de la scène, contribuant grandement à accentuer la périphérisation des autres littératures africaines. Arbres qui cachent la forêt, elles contribuent au contraire, de par leur hypervisibilité, à renvoyer en retour les autres à leur invisibilité. Si la littérature africaine se dissout dans la littérature-monde, ce n'est pas alors, sauf pour certains de ces représentants déjà fort institués, pour se retrouver ou s'assumer, mais pour se perdre et y disparaître. À n'en pas douter, il y a bel et bien un débat et une évolution, lancés par des voix qui,

certaines noblement, aspirent à une amélioration, mais qui sans aucun doute contribuent paradoxalement – au fur et à mesure qu’elles émergent dans des positions centrales et reconnues – à accentuer les phénomènes qu’elles dénoncent et fragilisent de fait ce qu’il reste de ce que l’on a désigné comme « littérature africaine ». D’où l’importance des travaux d’Alain Ricard, qui a su, dans sa démarche scientifique – en établissant les dialogismes entre productions en langues européennes et les productions en langues africaines et, au sein même des productions en langues européennes, en sortant de la seule perspective francophone pour établir des parallèles ou mettre à jour le potentiel différentiel avec d’autres sphères d’influences linguistiques –, aller vers des productions culturelles qui pour n’être pas présentes dans le regard européen, n’en sont pas moins fondamentales²⁷. Plus que de littérature-monde, les études en littératures africaines ont besoin de tels regards sachant faire ressortir leurs complexités et leurs multiplicités.

1 Université de Mayence, Allemagne.

2 « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde : Des livres*, vendredi, n° 19323, 16 mars 2007, p. 2.

3 Le monde francophone – nous ne nous attarderons pas ici sur la définition complexe de la francophonie – reste en effet régi par la pensée du centre, contrairement à d’autres espaces, le domaine anglophone par exemple. Sur les différences de fonctionnement entre ces deux domaines et les raisons historiques de la persistance de la pensée du centre pour l’espace de langue française, cf. par exemple Murphy, David, « De-centering French studies : towards a postcolonial theory of Francophone cultures », in *French Cultural Studies*, XIII, 2002, p. 165-185.

4 Halen, Pierre, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », in Diop, Papa Samba et Lüsebrink, Hans-Jürgen (éd.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68 et Halen, Pierre, « Le “système littéraire francophone” : quelques réflexions complémentaires », in D’Hulst, Lieven et Moura, Jean-Marc (éd.), *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Villeneuve-d’Ascq, Éditions du Conseil scientifique de l’Université Charles de Gaulle – Lille 3, p. 25-37.

5 Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (éd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342 p.

6 Parmi les signataires africains du manifeste figurait également l’auteur ivoirien Koffi Kwahulé.

7 Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 2000, 293 p.

8 Mabanckou, Alain, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! », *Le Monde*, 19 mars 2006, p. 15.

9 Sur la location problématique de l’Afrique dans les littératures africaines d’expression française, voir notamment Schüller, Thorsten, « Wo ist Afrika ? » *Paratopische Ästhetik in der zeitgenössischen Romanliteratur des frankophonen Schwarzafrikas*, Francfort/Main, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2008, 288 p.

10 Tadjó, Véronique, « Littérature africaine et mondialisation », in *Présence Africaine*, 2003, n° 167-168, p. 113-116.

11 Au-delà du bon mot, le fait que Véronique Tadjó mette sur le même plan le concept de Négritude et le terme de « Tigritude » crée par Soyinka peut surprendre. Cette création verbale de Soyinka, dans une conférence faite à Kampala en 1962, est en effet motivée par une réfutation de la Négritude, déclaration qu’il explicite plus tard, en 1964 : « I said : “A

tiger does not proclaim his tigritude. He pounces". In other words : a tiger does not stand in the forest and say "I am a tiger". When you pass where the tiger has walked before, you see the skeleton of the duiker, you know that some tigritude has been emanated there. » (cité dans Jahn, Jahnheinz, *Geschichte der neofrikanischen Literatur*, Düsseldorf, Diederichs, 1966, p. 242-243).

12 Tadjou, *op. cit.*, p. 113 sq.

13 Le discours de Partrice Nganang, qui a longtemps vécu en Allemagne, porte effectivement la marque des discours sur la mémoire de l'Holocauste tels qu'ils s'articulent en Allemagne, et plaque notamment un certain nombre de schèmes discursifs sur le traitement du génocide rwandais. Sur de telles interdiscursivit s, voir également Stockhammer, Robert, *Ruanda.  ber einen anderen Genozid schreiben*, Francfort/Main, Suhrkamp, 2005, 187 p.

14 Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisph res, 2007, p. 284.

15 Diop, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 167.

16 *Pour une littérature-monde en français, op. cit.*

17 Wa Kabwe-Segatti, Désiré K., « Littératures africaines postcoloniales : créations transculturelles d complex es ou ghetto renouvelé ? », in Wa Kabwe-Segatti, Désiré K. et Halen, Pierre ( d.), *Du nègre Bambara au N gropolitain : les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz, Université Paul Verlaine, 2009, p. 48 sq.

18 Pour une analyse plus détaillée de ce point, cf. Porra, Véronique, « Rupture dans la Postcolonie ? Sur quelques modalités de la contestation des discours exotique et anthropologique dans les littératures africaines francophones contemporaines », in Segler-M  sner, Silke, *Voyages à l'envers : formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2009, p. 27-44.

19 Waberi, Abdourahman, «  crivains en position d'entraver », in Le Bris et Rouaud, *op. cit.*, p. 69.

20 Le succès du roman *Madame B * de l'académicien Erik Orsenna (2003) s'inscrit dans cette même dynamique : face au refus déjà formulé par certains écrivains d'écrire une littérature marquée par le discours de l'identité africaine, Orsenna vient occuper une place laissée vacante et surtout combler un manque et répondre à un désir d'Afrique – tout au moins d'une certaine représentation de l'Afrique, qui était celle que le roman africain francophone avait en grande partie véhiculée jusque dans les années 1990.

21 Sur les contradictions inhérentes à l'entreprise de la littérature-monde, cf. entre autres Porra, Véronique, « "Pour une littérature-monde en français" : les limites d'un discours utopique », in *Interc mbio* (Porto), 2  série, né 1, 2008, p. 33-54.

22 Mabanckou, Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Le Bris et Rouaud, *op. cit.*, p. 55-66.

23 *Ibid.*, p. 60.

24 Waberi, Abdourahman, «  crivains en position d'entraver », in Le Bris et Rouaud, *op. cit.*, p. 72-73.

25 Riesz, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 380.

26 Il est en cela particulièrement révélateur que les deux auteurs choisis par *Courrier International* pour représenter les « meilleures plumes du continent » pour le domaine francophone dans le dossier spécial « L'Afrique telle qu'elle s'écrit » publié le 1 r août 2009 soient précisément Abdourahman Waberi et Alain Mabanckou. Voir Waberi, Abdourahman, « Les ruses du francolin », *Courrier International*, né 978-980, dossier « L'Afrique telle qu'elle s'écrit », 1 r août 2009, p. 31 et Mabanckou, Alain, « Mes amours d'antan », *Courrier International*, né 978-980, dossier « L'Afrique telle qu'elle s'écrit », 1 r août 2009, p. 28-29.

27 Outre ses nombreux articles, voir entre autres Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1998, 304 p. ; Ricard, Alain, *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006, 125 p., ainsi que le volume

collectif édité en collaboration avec János Riesz : Riesz, János et Ricard, Alain (éd.), *Le Champ littéraire togolais*, Bayreuth, Université de Bayreuth, 1991 (coll. « Bayreuth African Studies », 23), 199 p.

Le salut par la Reine : une lecture transversale des œuvres d'Henry Bauchau, C. H. Kane et J.-M.G. Le Clézio

Pierre HALEN¹

Résumé : Dans le contexte d'une globalisation que les mondes coloniaux puis postcoloniaux ont vu se développer, les littératures se font écho sans qu'il y ait eu nécessairement d'influences entre elles ; en réalité, elles participent d'un univers devenu partiellement commun, structuré par des questionnements, des discours, des symbolisations qui sont devenues planétaires. Il en va ainsi dans la construction de figures royales féminines chez trois auteurs qui sont ici pris à témoin : Kane, Le Clézio, Bauchau.

La tradition littéraire est ce qui se lit et s'écrit. Or un tabou majeur règle ces études : la littérature de l'Afrique ne saurait être lue avec la littérature sur l'Afrique : mais n'est-ce pas pourtant ainsi que nous lisons ? [...] comme si la littérature africaine était d'une essence spéciale ! [...]

Alain Ricard, *La Formule Bardey*².

Il est toujours difficile de décroquer des corpus, même si, de fait, « c'est ainsi que nous lisons ». L'entreprise peut aussi s'avérer périlleuse, car les cloisons sont en réalité des remparts qui protègent des positions de pouvoir, des « territoires » nationaux, continentaux ou linguistiques (voire chronologiques, comme le montre la notion problématique de littératures « post-coloniales »). Les territoires ne correspondent guère aux « terrains » réels du lecteur, ces spatialités sans frontières auxquelles renvoie le « c'est ainsi que nous lisons » de Ricard : à l'étal du libraire, et davantage encore dans la mémoire du lecteur³, quels livres sont côte à côte, quels livres parlent

ensemble ?

Nous nous risquons à rassembler ici trois œuvres issues de corpus institutionnellement séparés. Elles se situent pourtant dans une proximité historique, celle de la « post-colonie » dont l'autre face, moins souvent aperçue⁴, est ce qu'on pourrait appeler la « post-métropole » ; elles émergent donc après 1960, année-charnière qui est précisément au centre du premier roman d'Henry Bauchau, *La Déchirure*⁵.

L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane⁶ paraît chez Julliard dès l'année suivante, et pose, comme on le sait, la question de l'identité culturelle des pays colonisés au contact avec les sociétés occidentales. Ce roman inscrit le débat culturel dans le contexte d'une lutte politique contre la domination étrangère, une « aventure » collective qui semble conduire le protagoniste Samba Diallo dans une impasse historique. La domination s'y présente sous les trois aspects indissociables de la culture, de la politique et de l'économie (la survie matérielle). Les lecteurs d'*Œdipe sur la route*⁷ auront reconnu dans ce qui précède un débat qu'on trouve, déplacé à l'époque antique, dans les chapitres consacrés par Bauchau au « Peuple des collines », qui lutte pour sa survie matérielle, culturelle et linguistique face à l'envahisseur « achéen » par lequel il est vaincu militairement. Le rapprochement avec la troisième œuvre, celle de Le Clézio, repose d'abord sur une parenté générale avec le même questionnement, parenté dont témoignent, par exemple, les divers échos de la vision tiers-mondiste et du culturalisme qu'on trouve dans des ouvrages comme *La Pensée mexicaine* ou même *Diego et Frida*. Le roman *Onitsha*, sur lequel est venu se greffer, plus récemment, l'évocation autobiographique de son père, *L'Africain*⁸, témoigne de la réflexion que n'a cessé de construire Le Clézio à propos des mondes coloniaux avec leurs travers mais aussi leurs ouvertures relatives, à propos de leur fin irréversible et nécessaire, à propos enfin, des destinées d'une Afrique libérée mais inquiète de son devenir. Son souci des destinées du continent se retrouve aussi, entre autres, dans la préface qu'il a donnée en 1981 à l'« épopée bantoue » de Thomas Mofolo, *Chaka*, ou encore dans *Désert*, l'une de ses œuvres les plus lues⁹.

On le voit : ces trois écrivains sont très artificiellement séparés par les cloisons usuelles que l'université et l'idéologie ont construites autour des littératures africaines et « francophones », ou entre le Nord et le Sud, comme si, dans un siècle où la planète a été amenée à communiquer en permanence avec elle-même, seuls les écrivains étaient restés indifférents à ce qui se joue pour l'humanité sur un « autre » continent. Dans la mesure où ils partagent un univers culturel semblable en partie au moins, ne serait-ce que par la langue française et ce qu'elle charrie de référents et d'images, ou encore par le genre romanesque (qu'ils tirent tous les trois du côté de l'imagination mythique), il n'est pas étonnant qu'ils aient recours aussi à des formes et à des motifs narratifs qui sont parfois convergents. Des affinités pourraient ainsi s'observer à plusieurs étages, de l'idéologie (qu'en est-il, par exemple, du capitalisme libéral et du « marché » chez ces auteurs ?) à l'exploitation des ressources du

rêve, de l'inconscient ou d'une identité « profonde », figurée dans les récits par les personnages d'aveugles ou de fous. C'est que ces trois œuvres partagent une approche critique à l'égard d'un modèle de développement occidental qu'elles jugent matérialiste, dominateur et rationnel, modèle auquel elles opposent l'exploration de voies présentées comme plus humaines, plus riches, c'est-à-dire de conceptions qu'on qualifiera ici sommairement de *poétiques* et qui concernent la relation avec le monde naturel, avec l'histoire humaine, avec autrui comme avec l'Autre. Ces conceptions poétiques, on pourrait les voir comme « le fardeau de l'homme noir » (du point de vue de Kane, et plus largement du discours alors dominant de la négritude), ou inversement, du point de vue des deux « Européens », comme des témoignages du « sanglot de l'homme blanc », pour citer le titre d'un essai bien connu de Pascal Bruckner. À ceci près toutefois qu'aucun de ces trois grands écrivains ne donne *finalement* dans la simplification binaire des idéologues, comme certains aspects même très partiels suffisent à le montrer. Ainsi, dans *L'Aventure ambiguë*, les sentiments du protagoniste à l'égard de la culture européenne sont pour le moins nuancés, et le portrait du Maître, représentant les savoirs « locaux », l'est tout autant. Chez Le Clézio, l'appellation d'Africain est revendiquée pour le père, médecin colonial, à qui il est ainsi rendu un hommage peu conforme à la pensée « correcte ». Chez Bauchau enfin, la leçon tirée par le personnage de Constance à partir du long combat mené pour sauver l'identité de son peuple est celle du réalisme et de l'ouverture au métissage.

La « Grande Royale »

Je m'en tiendrai ici à un aspect particulier de la convergence évoquée ci-dessus : la figure récurrente de la Reine guidant son peuple. Dans *L'Aventure ambiguë*, elle n'est jamais nommée que par l'expression « la Grande Royale », formule où s'aperçoit le travail de C. H. Kane pour tirer le roman du côté du conte, du mythe, voire de l'allégorie. Il ne s'agit pas d'une Reine, mais d'une personnalité « royale », à la fois par sa proximité avec l'autorité politique (elle est « la sœur aînée du chef des Diallobé. On racontait que, plus que son frère, c'est elle que le pays craignait ») et par sa propre stature, puisque la narration insiste sur sa majesté et son autoritarisme « impérieux¹⁰ ».

Ce personnage est essentiel : c'est lui qui fait pencher la balance, lorsqu'on doit décider d'envoyer ou non les enfants du pays à l'école des Blancs, du côté de l'ouverture. Ouverture prudente et critique, basée sur un calcul politique puisque l'objectif est d'apprendre auprès de l'ennemi « l'art de vaincre sans avoir raison¹¹ » ; cela revient à cultiver l'espoir de redevenir un jour maître chez soi et, avant cela, à vouloir rendre vie à une communauté qui

semble se déliter. Cette « vie » a un prix, puisqu'elle a pour condition nécessaire la mort d'une identité révolue et sa refonte, comme la Grande Royale l'explique dans son grand discours aux Diallobés¹². « Tir[ant] les conséquences de prémisses qu'[elle] n'[a certes] pas voulues¹³ », elle finit par l'emporter contre les hésitants et ceux qui s'accrochent à la tradition. Bien qu'elle se soit nettement opposée au « Maître » lorsque celui-ci veut inculquer au jeune Samba une mortification qu'elle jugeait excessive, et qu'on s'attende à voir celui-ci dans le camp de ses adversaires, elle reçoit l'appui du Sage des Diallobés. Le « Maître » est en effet conscient qu'il faut apprendre aux hommes à « maîtriser » aussi bien la « vie » que la « mort », même si lui-même s'est en quelque sorte spécialisé dans le second aspect de la formation, laissant le premier à la Grande Royale. Il sait surtout que la « misère est, ici-bas, le principal ennemi de Dieu¹⁴ » et que, par conséquent, la survie matérielle est une condition nécessaire à l'organisation concrète d'une activité religieuse.

Relevons le caractère quelque peu messianique de cette « Grande Royale », figure féminine de l'autorité qui, dans le contexte d'une crise de confiance historique, guide les Diallobés vers une issue réaliste. Pour ce faire, elle n'hésite pas à enfreindre les usages, instaurant elle-même le changement, notamment lorsqu'elle convoque les femmes pour qu'elles entendent son grand discours. Dans la seconde partie du roman, dont l'action se passe en France, on relèvera aussi qu'une femme, dans un genre il est vrai plus démocratique et urbain, se détache par son intelligence et sa sensibilité sur le fond d'une série d'hommes moins lucides : Adèle, l'amie antillaise de Samba Diallo, semble elle aussi montrer la voie en comprenant son désir de rentrer au pays pour y retrouver une relation au monde qu'il a décidément perdue ; au contraire, les partenaires masculins semblent globalement décalés par rapport aux interrogations du protagoniste.

Dans la seconde partie du roman, l'attention se déplace vers le cheminement intérieur de Samba Diallo, et en particulier vers ses interrogations spirituelles. La Grande Royale y réapparaît, mais sous la forme d'un souvenir d'enfance un peu lointain, et peut-être seulement pour faire contraste avec une « princesse baguée », « grosse métisse couverte de bijoux », qui semble incarner la perte identitaire. Ni Samba Diallo qui souhaite retourner vers une situation dont il se demande pourtant si elle ne se confond pas avec un état d'enfance, ni son père qui le rappelle à la fois au pays et à la foi religieuse, ne sont arrivés, au fond, à accepter la coupure historique : ils paraissent en définitive convaincus, pour paraphraser une autre phrase célèbre de la première partie, que ce qui a été appris au cours du changement culturel *ne vaut pas* ce qui a été désappris. Revenu au pays après la mort du Maître, cherchant en vain à revivre la Présence, Samba Diallo est finalement tué par un fou, un fou de Dieu en l'occurrence, qui n'est bien entendu pas sans nous faire penser que le roman de Kane n'a rien perdu de son actualité. Le dernier chapitre, un dialogue ésotérique situé après la mort,

l'introduit cependant enfin auprès de cette Présence retrouvée. Cette finale a suscité l'incompréhension des meilleurs critiques de la génération des années 60 et 70¹⁵, qui auraient souhaité que Samba Diallo illustre le devenir historique positif de sa collectivité. En réalité, cet *excipit* situe le débat ailleurs : l'opposition colonisateur vs colonisé, qu'on croyait avoir pu lire, s'avère une opposition, plus profonde et plus générale, entre matérialisme et spiritualité ; surtout, la parole divine elle-même annule la dualité :

[...] tu es ouverture. Vois comme l'apparence craque et cède, vois ! [...] Lumière et bruit, forme et lumière, tout ce qui s'oppose et agresse, soleils aveuglants de l'exil, vous êtes rêves oubliés [...] Voici que s'opère la grande réconciliation. La lumière brasse l'ombre, l'amour dissout la haine... [...] Sens comme il n'existe pas d'antagonismes... [...] Tu entres où n'est pas l'ambiguïté [...]¹⁶.

Si le parcours spirituel de Samba Diallo conduit à un dépassement de la dualité, rien ne permet de conclure que, du point de vue collectif, la voie pragmatique vers le métissage, ordonnée par la Grande Royale, aurait été une erreur historique, encore moins qu'elle n'était pas nécessaire. De sorte que, même si la plupart des commentateurs préfèrent ne voir dans ce roman qu'une dénonciation du « déchirement culturel », ce personnage féminin reste perçu comme l'une des figures clairvoyantes du monde fictionnel construit par C. H. Kane.

Reines et nativités

Une vingtaine d'années plus tard, dans *Désert* (1980), Le Clézio construit un personnage féminin qui semble pouvoir être lu, lui aussi, comme une allégorie historique. Il s'agit de Lalla, et de son parcours depuis son enfance misérable sur les bords africains de la Méditerranée jusqu'au moment où, revenue dans le même bidonville, elle accouche d'une petite fille à laquelle elle donne le nom de sa mère : « Hawa, fille de Hawa ». Une autre histoire court en parallèle, celle d'un « peuple » du désert, dominé et presque exterminé naguère par la colonisation ; Lalla est comme un surgeon issu de ce peuple, qui cherche, dans le contexte contemporain de la globalisation, les voies d'un salut, ou à tout le moins les signes d'une possible espérance, dans un récit de nativité.

Le roman s'engage donc parallèlement dans deux fictions. La première se situe autour de 1910 et conte les malheurs des « derniers hommes libres », des « derniers hommes bleus », des « Bénis de Dieu¹⁷ », encerclés par les forces conquérantes des « Chrétiens » qui les pourchassent, et qui, au terme d'un long exode, les massacrent près d'Agadir. C'est l'histoire d'un anéantissement absurde, la tragédie subie par un monde qui s'était construit « hors du temps », sur des « chemins circulaires », et qui à présent se trouve agressé par

les armées de l'Histoire. Celles-ci sont étrangères non seulement par leur provenance, mais plus profondément encore par leurs valeurs, lesquelles déterminent une relation fort peu « poétique » avec la nature ou entre les identités humaines. Imprégné d'épopée tragique, ce récit d'une catastrophe met en scène essentiellement un univers fictionnel masculin : le personnage focalisant est un jeune garçon, Nour, et ses regards se tournent surtout vers les figures de son père et des chefs de la collectivité.

La narration du second récit, situé à l'époque contemporaine, est à la fois enchâssée et entremêlée, par blocs narratifs, dans celle du premier. Elle évoque la trajectoire de Lalla qui, si elle croise plusieurs figures masculines, se situe de manière privilégiée, on l'a vu, dans une filiation maternelle. Le figuier sur le tronc duquel elle s'appuie pour accoucher, dans l'*excipit* ne suffit à compenser ni sa solitude extrême, ni l'absence d'un partenaire viril. Cette nativité a donc lieu sans le Père¹⁸, et dans la nostalgie d'une Mère en qui se condensent toutes les vertus perdues¹⁹. De semblables configurations fictionnelles apparaissent, autour de 1980, dans le roman africain, où les auteurs féminins prennent très solidement pied dans le champ et font entendre leur point de vue sur l'Histoire : le sentiment s'exprime en effet que la femme doit à présent prendre en quelque sorte le relais des hommes qui n'ont pu mener à bonne fin le processus historique du développement et de l'autonomie. On peut se contenter de mentionner ici des textes très connus comme *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979), *Le Baobab fou* de Ken Bugul (1984) ou encore *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala (1987), toutes œuvres qui témoignent de ce qu'on pourrait appeler la déception du masculin²⁰.

Le double récit de *Désert* est profondément marqué par une structure dualiste, prenant parti pour la victime dans une situation de domination injuste. C'est évident dans l'épopée des « derniers hommes bleus », ce ne l'est pas moins dans l'histoire de Lalla, qui connaît la misère dans une périphérie extrême de ce qu'on appelait alors encore le Tiers-monde. Lalla, avant d'y revenir, aura fait elle aussi l'expérience de l'exode, en solitaire toutefois, dans l'espoir d'une vie meilleure ; mais à Marseille où elle est venue tenter sa chance, elle a surtout rencontré

la peur du vide, de la détresse, de la faim, la peur qui n'a pas de nom et qui semble sourdre des vasistas entrouverts sur les sous-sols affreux, puants, qui semble monter des cours obscures, entrer dans les chambres froides comme des tombes, ou parcourir comme un vent mauvais ces avenues où les hommes sans s'arrêter marchent, marchent, s'en vont, se bousculent, comme cela, sans fin, jour et nuit, pendant des mois, des années, dans le bruit inlassable de leurs chaussures de crêpe, et montent dans l'air lourd leur grondement de paroles, de moteurs, leurs grognements, leurs halètements²¹.

Le Clézio a un mot pour désigner la misère des banlieues « globalisées » : c'est le « Panier », le lieu où les émigrés, venus d'un Sud plus humain, « sont prisonniers²² ». Lalla n'y trouve pas « sa place²³ » : elle est donc à Marseille dans le véritable désert, – « les hommes ici ne peuvent pas exister, ni les

enfants, ni rien de ce qui vit²⁴ » –, loin des dunes de sable qui deviennent, du coup, le lieu d'une habitation poétique du monde. La faute à quoi, cette inhumanité, sinon à la « vague d'argent et de balles » de l'impérialisme colonial ; la faute à qui, sinon aux

« Chrétiens », comme les appellent les gens du désert – mais leur vraie religion n'est-elle pas celle de l'argent ? [à] tous les banquiers, tous les hommes d'affaires [...] ceux qui spéculent, qui convoitent les terres, les villes, [...] ceux qui veulent la richesse que promet la misère de ce peuple²⁵ ?

L'argument a la beauté des grandes simplifications. Il est en tout cas conforme à la pensée dominante du tiers-mondisme, selon laquelle des intérêts matériels privés sont la « raison » de l'expansionnisme européen autrefois et de la barbarie de la mondialisation aujourd'hui. À quoi l'on oppose, dès lors, la vision des « hommes bleus », hommes de la gloire et de la grandeur, de l'amour et de la vérité, de la pureté et de la fidélité²⁶. L'image du Touareg, de son regard plutôt entre les tissus du turban, se répandait à la même époque dans les calendriers et autres posters en Occident : c'est la même.

Lalla n'est toutefois qu'une promesse, la mère d'un rameau qui, s'il n'a pas surgi de la racine de Jessé (mais c'est son cousin : le messianisme judéo-chrétien structure ici l'anti-christianisme), pourrait ouvrir un autre avenir. Dans *Onitsha* (1991), Le Clézio va cultiver davantage encore le motif imaginaire d'un salut qui viendrait d'une femme. Il va aussi reprendre le même procédé de la double narration. D'un côté, donc, l'histoire du jeune Fintan accompagnant sa mère au Nigeria pour y rejoindre son père, et le récit d'une acclimatation problématique, à l'époque coloniale finissante qui sera aussi le cadre de *L'Africain* (2004). De l'autre côté, les rêveries historico-mythiques du père, un ingénieur très tôt habité par la

fièvre de partir, pour l'Égypte, pour le Soudan, pour aller jusqu'à Méroë, suivre cette trace. Il ne parlait que de cela, du dernier royaume du Nil, de la reine noire qui avait traversé le désert jusqu'au cœur de l'Afrique. Il parlait de cela comme si rien du monde présent n'avait d'importance, comme si la lumière de la légende brillait plus que le soleil visible²⁷.

Comme dans le « jeu » que le jeune Africain Bony apprend à Fintan, et qui consiste à « faire des dieux²⁸ » avec de la glaise, il s'agit de construire des images espérantes qu'on oppose aux réalités historiques. Celles de la colonie d'abord, qui s'est fondée sur la violente conquête militaire et la destruction²⁹. Celles de la post-colonie ensuite, puisque la guerre du Biafra et l'exploitation pétrolière sont à plusieurs reprises évoquées³⁰.

Au lieu du Soudan de ses rêves, le père est donc arrivé de l'autre côté du continent, dans une petite ville à l'embouchure du Niger. Employé par une entreprise commerciale, il est contraint de fréquenter une société à laquelle il est loin d'adhérer ; mais il espère bien retrouver dans la région la trace de la grande traversée du désert qui aurait commencé à Méroë sous la houlette de la

reine noire. Le nom de Méroë, qui renvoie à un royaume ancien de la Haute-Égypte³¹, mobilise diverses images et hypothèses historiques, depuis l'Antiquité jusqu'au ^{xx}e siècle où elles ont trouvé à rebondir dans les écrits de Cheikh Anta Diop et de ses disciples. Le pouvoir méroïtique, établi en Haute-Égypte du ^{-ix}e siècle au ^{-iv}e siècle, a en effet fasciné les commentateurs, à commencer par Strabon qui, dans sa *Géographie*, rapporte que les armées de Méroë étaient commandées par une femme ; le nom de Candace est, selon les sources, le nom générique ou le nom propre d'une de ces figures guerrières – il apparaît même dans les *Actes des Apôtres*, pour désigner une « reine d'Éthiopie » (8, 26-39).

Notons au passage qu'on retrouve ce nom dans l'œuvre de Henry Bauchau, pour un personnage de femme énergique, ce qui laisse penser que ce dernier également a pu s'intéresser à Méroë ; le nom de Cambyse apparaît d'ailleurs lui aussi à la fois dans l'histoire de Méroë (c'est le nom d'un général de l'armée perse qui a conquis ou voulu conquérir le royaume) et dans *Diotime et les lions*, où il est l'« homme sauvage » descendu par sa mère d'une « lignée perse³² ». Si l'on ajoute à ces détails le fait que l'un des principaux cultes méroïtiques avait pour objet un dieu-lion, et que Diotime est elle-même sinon une guerrière, du moins une chasseresse, on se convainc que des ouvrages relatifs à Méroë ont sans doute inspiré ce récit détaché d'*Œdipe sur la route*, roman sur lequel nous reviendrons.

Outre l'importance de ce pouvoir féminin, Méroë a aussi retenu l'attention parce que sa capitale au moins est restée en dehors de l'Empire romain : le royaume est donc réputé avoir résisté à l'impérialisme. Que le centre de ce royaume ait été établi sur une île n'est pas non plus sans parler à l'imaginaire. Le fait est également que, sous le nom de « Koush », le pouvoir méroïtique a régné sur l'Égypte pharaonique pendant plusieurs générations, avant d'en être évincé et de devoir se replier toujours plus au Sud. En se fondant sur des analyses génétiques qui ont montré que les actuelles populations du Nord-Soudan sont apparentées à celles de Méroë, ainsi que sur de nombreux autres arguments, on a conclu que l'Égypte ancienne a été « noire » plutôt que « blanche ».

Ce débat, où la raison archéologique a comme on le sait été confrontée à différents sentiments identitaires, concerne donc la jonction entre l'Égypte ancienne et l'Afrique noire, via Méroë qui serait ainsi le chaînon manquant dans une filiation qui élèverait, du même coup, l'Afrique noire au rang des civilisations antiques de la Méditerranée. Je n'entrerai bien sûr pas ici dans la discussion qui continue d'opposer les tenants de cette thèse et les archéologues qui restent plus ou moins réservés³³, la contestation s'étant exprimée aussi d'un point de vue plus idéologique contre ce que Mudimbe appelle les « antiquités nègres ». L'important en ce qui nous concerne est dans l'exploitation littéraire de cette vision de l'histoire, vision inséparable d'un certain militantisme à la fois négro-africain et panafricain.

La jeune reine dont rêve le père, dans *Onitsha*, est celle qui est « partie à la

recherche d'un autre monde avec tout son peuple ». Ce motif du salut collectif par le départ féminise un schéma historique judéo-chrétien, connu par les figures d'Abraham et surtout de Moïse : non seulement en raison du désert à traverser, mais également de la ressource miraculeuse qui a permis d'y survivre (de l'eau souterraine). Il y a plus puisque, comme Moïse, la jeune reine va mourir avant d'avoir atteint cette terre promise qu'un songe lui a annoncée. Les affinités sont aussi perceptibles à un niveau plus profond, celui de l'inversion des valeurs généralement attendues pour un chef politique :

Celle qu'il voit n'est pas une reine d'apparat, portée dans son palanquin, sous un dais de plumes, entourée de prêtres et de musiciens. C'est une femme amaigrie, enveloppée dans un voile blanc, pieds nus dans le sable du désert, au milieu de la horde affamée.

Il y a quelque chose du Serviteur souffrant dans cette figure messianique qui, finalement quasi aveugle, guide son peuple vers la délivrance à partir d'une situation désespérée. L'ensemble de l'épisode est par ailleurs surchargé de signes païens, c'est-à-dire non occidentaux ; au moment du départ, par exemple, le peuple entraîne avec lui ces « vaches aux grands yeux en amande dont les cornes en forme de lyre portent le disque du soleil³⁴ ».

Dans les passages « réalistes » d'*Onitsha*, cette jeune reine noire trouve un relais fictionnel dans le personnage d'Oya, une jeune marginale d'origine étrangère. Elle est vue cependant comme « la déesse noire qui avait traversé le désert, celle qui régnait sur le fleuve », comme « la princesse de l'ancien royaume, [...] qui était revenue sur le fleuve, pour jeter un regard sur la ruine de ceux qui avaient vaincu son peuple ». C'est que l'empire colonial est finissant : le personnage « égyptien » d'Oya, « folle et muette », sa maternité à la fin du roman et son mystérieux départ, emportant l'enfant, dessinent une sorte d'espoir pour les descendants. Elle « porte enfermée en elle le dernier message de l'oracle, en attendant le jour où tout pourra renaître³⁵ » : si l'enfantement fait songer à la finale de *Désert*, le départ ultérieur d'Oya repose sur une séquence narrative semblable à celle du récit évangélique de la fuite en Égypte.

La reine noire relayée par Arsinoë dans le récit antique, de même qu'Oya dans le récit contemporain, sont des femmes en qui se cristallise l'espérance collective ; Oya, symboliquement, a accouché dans l'épave du steamer qui avait autrefois permis la conquête et la domination impériale. Comme Lalla, Oya n'est pas en mesure d'apporter un salut réel : seul le signe de l'enfant donne à espérer. Mais l'exploitation du thème méroïtique, qui active tout l'intertexte des thèses antadiopiennes à partir d'un implicite schéma narratif judéo-chrétien, ajoute à la force du symbole, et en tout cas à sa dimension politique. La condamnation du colonialisme, déjà appuyée dans *Onitsha*, réaffirmée avec insistance dans *L'Africain*, va évidemment dans le même sens que la reprise de ces thèses ; elle est toutefois nuancée, dans *Onitsha*, autant par l'obsession méroïtique du père que par le comportement pratique et de la mère et du narrateur lui-même : tous trois incarnent un autre mode de relation

possible avec l'Afrique. Il faut y ajouter le personnage de Sabine Rodés, figure troublante de broussard et d'africaniste, qui a en quelque sorte donné un mari à Oya et à qui revient l'honneur de l'*excipit* où l'on apprend que ce personnage va mourir sous les bombes à l'époque du Biafra... et qu'il « était officier de l'Empire britannique³⁶ ». On voit que l'insistance avec laquelle Le Clézio se positionne en conformité avec la vision tiers-mondiste a peut-être pour fonction de masquer la continuité – impensable pour les défenseurs des cloisons – entre roman colonial et postcolonial, pourtant fort lisible dans *L'Africain*.

Des reines anciennes à Antigone

Comme Bauchau, Le Clézio a volontiers recours, non seulement au rêve et à la vision, mais aussi à des motifs symboliques : fleuve, radeau, île, lac, caverne, et la manière dont il présente le lieu sacré d'Aro Chuku³⁷ n'est pas sans faire penser à la topologie peu réaliste au sein de laquelle s'organise la défense du peuple des Collines dans *Ædipe sur la route* : lac souterrain, île centrale, fleuve et chute souterraine, le tout sous le signe ésotérique de l'œuf.

Ce n'est pas le lieu ici de reprendre l'analyse de ces chapitres où, dans le roman de Bauchau, Constance raconte l'histoire de son peuple³⁸. Rappelons toutefois qu'il s'agit d'une collectivité aborigène, d'un peuple « premier », ayant à subir l'invasion violente d'abord des « Achéens » qui maîtrisent les armes en bronze, ensuite des « nouveaux Achéens », ancêtres des Grecs, qui possèdent l'art du fer. D'un côté, une collectivité originaire, pratiquant une forme de démocratie que symbolise l'égalité entre hommes et femmes³⁹, mais que dit aussi, d'une autre manière, son statut de victime de l'agression militaire étrangère. De l'autre côté, des envahisseurs successifs, militairement supérieurs par la technique des métaux, mais culturellement inférieurs puisqu'ils se mettent à vouloir apprendre la langue de ceux qu'ils ont vaincus : « Attirés, passionnés par elle, ils ont senti qu'elle allait leur permettre de vivre avec une finesse et une grâce qu'ils n'avaient jamais connue⁴⁰ ». Pour le peuple des Collines, l'objectif est de rester indépendant, mais les envahisseurs sont pénétrés par leur « esprit de domination » et par son « impérieuse logique » : « les métaux portent en eux une exigence passionnée, des appétits et des imaginations impérieuses qui s'emparent de l'esprit des hommes⁴¹ ».

Le combat est donc inégal. Les « reines » des Collines sont « tuées ou brûlées au cours de l'invasion », jusqu'à ce qu'une « nouvelle reine », appelée « la Veuve », apparaisse « quand tout semblait perdu ». Elle s'appuie sur des « esclaves en fuite⁴² » pour acquérir et diffuser l'art des métaux et organiser ainsi la défense. Elle est toutefois traîtreusement assassinée par les

« nouveaux Achéens ». Une « sortie désespérée » permet néanmoins un bref répit au peuple des Collines à nouveau menacé ; sur le cadavre du roi ennemi, on trouve un talisman qui « représentait un Prométhée barbare, une torche d'incendiaire à la main » : le symbole est clair, qui renvoie au triomphe, en Europe, dans la dernière partie du XIX^e siècle qui est aussi l'apogée de son expansionnisme, du discours de maîtrise de l'univers par la techno-science. Il faut toutefois désigner une nouvelle reine et, selon une logique toute biblique ici aussi, c'est du côté de ce qui représente la plus grande faiblesse et la plus grande incapacité qu'on la trouve. Il s'agit d'une « réfugiée », qui a « perdu la mémoire et l'esprit » après avoir assisté au meurtre de son mari et après avoir été elle-même blessée et violée. « Absente et quelquefois délirante », elle peut cependant, par le fait même, laisser parler en elle « l'esprit de la grande Déesse, celui de [leurs] ancêtres, ceux de la veuve et du peuple futur » et indiquer ainsi les solutions inespérées, paradoxales, qui s'imposent. C'est encore une autre femme, Antiopia, servante de la Veuve, qui convainc le peuple de lui faire confiance.

La valorisation du Féminin s'accompagne ici, comme chez Le Clézio, d'une valorisation des savoirs paradoxaux, reposant sur le rêve, l'irrationalité, la vision, l'inspiration spirituelle. Nous sommes, de ce point de vue, assez loin du calcul réaliste, froidement logique, de la Grande Royale de C. H. Kane en face de l'inéluctable acculturation. Néanmoins, la conviction est la même, et la reine délirante imaginée par Bauchau a toute sa tête quand elle recommande à sa collectivité de se séparer de deux groupes, dont l'un ira fonder une nouvelle « ville de fer avec des hommes de fer », Lacédémone, et dont le second ira « vers une ville de la mer », Athènes, de sorte que le peuple des Collines aura « dans ces deux cités aux esprits divergents, des alliés secrets⁴³ ». De la même façon que Samba Diallo est envoyé à l'école « étrangère », cette reine choisit par ailleurs, pour lui succéder, un homme qui a grandi chez les envahisseurs et dont l'esprit est « achéen ». C'est qu'il « n'y avait pas de refus en elle » ; c'est surtout qu'elle a compris que « malgré nos différences et nos combats, nous ne formons plus qu'un seul peuple⁴⁴ ». Constance, quelque peu mélancolique à la fin de son récit, n'a cependant d'espoir que dans l'advenue d'une « nouvelle reine » : une « grande reine, une héroïne » qui, « en purifiant nos cœurs et ceux des Achéens, nous libèreraient de nos peurs réciproques ». C'est à cet endroit qu'Antigone, pressentie pour être cette reine, préfère continuer d'accompagner son père Œdipe, qui veut ou doit rester « sur la route » ; refusant une royauté qui serait « de ce monde », pour citer l'évangile de Jean, Antigone reste ainsi libre pour une autre forme de pouvoir, telle que le précisera le roman éponyme mais qui se trouve déjà définie ici par le souhait de Constance : elle sera bien la reine d'un seul peuple, en ce sens que, par sa mort, elle fera primer, sur les guerres infantiles de ses deux frères et même sur l'ordre social de Créon, le principe absolu de la dignité humaine.

Perspectives

Dans *Œdipe sur la route*, par ailleurs, plusieurs balises plus ou moins apparentes renvoient tantôt à la question interculturelle (l'épisode d'Alcyon)⁴⁵, tantôt à la problématique des « antiquités nègres » : Calliope semble faire un écho fictionnel aux thèses de Martin Bernal dans *Black Athena* (1987). Le nom de *Mélanée*, la femme des Collines qui dit à Œdipe qu'il n'est somme toute qu'un « enfant malheureux », est lui aussi un indice qui connote la négritude.

La comparaison avec *Onitsha*, où pareil intertexte est plus explicitement thématisé, est à cet égard suggestive. Bauchau paraît cependant aller plus loin et proposer une synthèse plus approfondie que Le Clézio : du chapitre où Alcyon et Clios, chacun champion d'une culture « ethnique » distincte, cherchent à unir leurs ressources dans une sorte de senghorien « rendez-vous du donner et du recevoir », à la royauté symbolique d'Antigone, qui est une sorte d'anti-royauté pour tout le genre humain (et non plus seulement pour le peuple des Collines), le cheminement de la problématique est évident. Comme Le Clézio, Bauchau met volontiers en œuvre des oppositions binaires fortes : c'est notamment le sens, chez lui, des conflits, guerres et autres combats singuliers. La fin de la séquence des Collines, où la pensée cherche à sortir du dualisme et où se prépare *Antigone*, thématise toutefois l'abandon des figurations binaires du monde. Comme si celles-ci n'étaient qu'une étape, – sans doute utile et peut-être même nécessaire à la constitution des identités, de même qu'elle est certainement propice au développement du récit, – dans l'évolution d'une réflexion qui ne trouve que dans les deux fins d'*Œdipe* et d'*Antigone* sa solution définitive. Le premier, Œdipe, renonçant pour toujours à la royauté thébaine, s'efface aux regards des hommes en leur laissant l'héritage de la créativité artistique et en particulier du chant poétique. La seconde, Antigone, mourra en leur laissant la matière de ce même chant : la figure toujours déstabilisante d'un autre pouvoir que celui qui organise, dans la violence victimaire et au moyen du récit dualiste (nous et les autres, dirait Todorov), les collectivités et les États.

À ce stade pourrait s'ouvrir aussi une réflexion à rebours sur l'imprégnation religieuse de chacun des trois écrivains que nous avons convoqués. Ce n'est pas le lieu ici de la développer, mais on aura remarqué dans ce qui précède l'affleurement de schèmes narratifs qui sous-tendent la manière dont chacun donne à lire une certaine représentation du « salut ». Elle est à la fois politique et culturelle chez C. H. Kane, dont la Grande Royale guide la collectivité vers l'inéluctable changement, en explicitant le prix à payer pour reprendre pied, en quelque sorte, dans sa propre histoire ; c'est le prix de tout devenir. La réarticulation des valeurs anciennes dans l'univers recomposé échoue toutefois tragiquement, du moins si l'on s'en tient à ce que signifie, dans l'ordre du raconté, la mort de Samba Diallo, l'héritier politique des Diallobés ;

car le racontant, l'énonciation romanesque, le fait finalement entrer, et avec lui le lecteur, dans cette Présence mystique que Samba Diallo pensait avoir perdue. La Présence est, notera-t-on, une forme féminine du divin, mais une forme englobante et dissolvante, qui assure le retour du sujet à la plénitude. L'épilogue se joue donc sur deux plans différents, seul le second étant porté à l'explicite ; quant au premier, où l'on peut voir une préfiguration de la violence fondamentaliste sous la forme d'une folie exacerbée par la mort du Maître, il est d'essence tragique, si le tragique est la mort de la valeur elle-même.

Chez Le Clézio, les structures narratives s'appuient elles aussi sur la binarité, qu'elles exploitent et magnifient, en se laissant volontiers gagner par les formes épiques. Du monde colonial, fondamentalement dualiste, elles se dégagent par une post-colonialité non moins duelle, tout imprégnée d'une revendication de justice et d'équité que prolonge la représentation du monde post-impérial (celui du Biafra, celui de Marseille et du « Panier »). L'image de l'africaniste européen et du père médecin colonial n'est peut-être à cet égard qu'une nuance. En même temps, on a vu que Le Clézio fondait sa représentation du « salut » sur des schèmes bibliques, à la fois vétéro-testamentaires (Moïse délivrant son peuple en l'entraînant dans la traversée du désert) et néo-testamentaires (les nativités). Absent du monde de C. H. Kane, le schéma judéo-chrétien de l'inversion, selon lequel le salut peut venir de la perte, et la force, de la faiblesse, la royauté, de la marginalité, etc., se retrouve en revanche chez Bauchau, où il est encore davantage explicité et où il se superpose à l'intertexte de la thérapie analytique : c'est dans le sentiment du désastre que s'espère, se négocie à tâtons et finalement s'invente la solution juste, que seul voit l'aveugle, et qui dépasse le monde binaire de la crise et de son expression.

La Grande Royale, à cet égard, n'est ni la « reine noire » de Méroë, ni son héritière Oya ; elle n'est pas non plus la « pauvre démente » qui sauvera le peuple des Collines ; elle est encore moins Antigone, dont la destinée, celle d'une « autre » royauté, s'écrit contre le pouvoir de Créon. Mais le fait n'en demeure pas moins que ce sont des figures féminines qui indiquent la voie dans ces trois œuvres : on peut voir là, outre l'évidente confluence avec un féminisme plus ou moins marqué dans l'esprit de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, l'effet d'une certaine post-modernité romanesque, dans la mesure même où le roman prend ici ses distances avec la structuration potentiellement épique, et davantage symbolisée par le masculin, des « Grands Récits », ceux-là mêmes qui ont organisé à la fois les Empires coloniaux et les luttes pour les indépendances africaines.

*

De telles confluences montrent en tout cas la richesse potentielle d'un comparatisme interne aux mondes post-coloniaux et post-métropolitains (non les deux faces d'une pièce de monnaie, mais les versants d'une même

montagne, dont on peut aussi faire le tour). Que les livres ici convoqués soient francophones n'a guère de pertinence, car « on lit » aussi des livres en d'autres langues ou traduits d'autres langues : ils sont nos contemporains. Sauf tout de même à mettre le doigt sur le fait institutionnel francophone, et notamment sur la frontière que d'aucuns s'efforcent d'y construire ou d'y renforcer entre mondes francophones du Sud et du Nord : la lecture croisée de ces trois grands auteurs vaut aussi pour une déconstruction de cette cloison-là.

1 Université Paul Verlaine – Metz.

2 *La Formule Bardey : voyages africains*, Bordeaux, Confluences, coll. « Traversées de l'Afrique », 2005, p. 144.

3 János Riesz discute davantage le problème dans le chap. 17 de son ouvrage *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, Paris, Karthala, 2007, coll. « Lettres du Sud », p. 319 sq.

4 Voir cependant le bel essai de Hélé Béji, *L'Imposture culturelle*, Paris, Stock, 1997, 164 p.

5 Cf. Halen, Pierre, « *La Déchirure*, roman de la décolonisation ? », in *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre*, Anna Soncini Fratta (éd.), Bologna, CLUEB, 1993, p. 177-200.

6 Édition citée : *L'Aventure ambiguë*, Paris, UGE, 1979 (réimp. 2001), coll. « 10/18 », p. 191.

7 Bauchau, Henry, *Œdipe sur la route*, [Arles], Actes Sud, 1990 ; cf. Halen, Pierre, « *Œdipe sur la route* et la question postcoloniale des cultures », in *Les Lettres belges au présent*, Hans-Joachim Lope, Anne Neuschäfer, Marc Quaghebeur (éd.), Frankfurt/Main, P. Lang, 2001, p. 199-219.

8 Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991, 250 p. ; *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, 103 p.

9 Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980 ; édition citée : coll. « Folio » n° 1670, 1998, 438 p.

10 *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 30-31.

11 *Ibid.*, p. 47.

12 *Ibid.*, p. 56 sq.

13 *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 47.

14 *Ibid.*, p. 44.

15 Par exemple Albert Gérard, dans *Études de littérature africaine francophone* (Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1977) qui y voit une « maladresse ».

16 *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 189-190.

17 *Désert*, *op. cit.*, p. 438.

18 Le premier récit, qui se termine par l'épisode du massacre et ses suites, rappelle auparavant la mort du Cheikh Ma el Aïnine, sa mise au tombeau et l'abandon de celui-ci ; Nour pense alors que son esprit « vivait encore » et que « peut-être il demandait aux hommes de le rejoindre, là où il était, mêlé à la terre grise, dispersé dans le vent, devenu poussière... Nour s'endormait, emporté par le regard immortel [...] » (*Désert*, *op. cit.*, p. 431-432) ; ce thème mystique rappelle la fin de *L'Aventure ambiguë*.

19 Ce n'est pas le lieu ici de développer le réseau des signes maternels, parfois même utérins, qui scandent *Désert*, par exemple le signe de la tribu, « en forme de cœur » ou plutôt de cavité protectrice. Les grottes et autres cavernes sont nombreuses, comme elles le sont chez Bauchau d'ailleurs.

20 Voir Halen, Pierre, « Quand le baobab a déçu. Trois voies du féminin dans les "nouvelles écritures africaines" (Mariama Bâ, Calixthe Beyala, Tita Mandeleu) », *Francoфонia* (Cadiz), n° 4, 1995, p. 139-161.

- 21 *Désert, op. cit.*, p. 279.
- 22 *Ibid.*, p. 289.
- 23 *Ibid.*, p. 294.
- 24 *Ibid.*, p. 321.
- 25 *Désert, op. cit.*, p. 377.
- 26 *Ibid.*, p. 65.
- 27 *Onitsha, op. cit.*, p. 84.
- 28 *Onitsha, op. cit.*, p. 223.
- 29 Celle d'Aro Chuku, cœur, pourrait-on dire, de la résistance culturelle, religieuse, identitaire, du peuple conquis (*Onitsha, op. cit.*, entre autres p. 177 et p. 212 sq.).
- 30 *Onitsha, op. cit.*, entre autres p. 243.
- 31 Voir entre autres les travaux classiques de Peter L. Shinnie, à partir de *Meroe. A Civilisation of the Sudan*, Londres, Thames and Hudson, 1967, 229 p.
- 32 Bauchau, Henry, *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 8 et 10.
- 33 Voir par exemple le *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, 1968, p. 273 ; *Encyclopedia universalis, Thesaurus*, suppl. 1996, p. 2358 ; P. L. Shinnie, *Meroe, op. cit.*, p. 153-169. La notice « Méroë » de l'*Encyclopedia of Africa. South of the Sahara* (New York, 1997, vol. 3, p. 145-147) n'en parle même pas.
- 34 *Onitsha, op. cit.*, p. 105, 117, 128, 125 et 124.
- 35 *Ibid.*, p. 94, 133, 174, 210, 185, 168-173, 211 et 215.
- 36 *Onitsha, op. cit.*, p. 251. Sabine Rodés est un pseudonyme qui fait évidemment penser à une femme ; le vrai nom, nous apprend l'*excipit*, est « Roderick Matthews, officier... ».
- 37 *Ibid.*, voir entre autres les pages 193, 195 et 214.
- 38 Cf. Halen, « *Œdipe sur la route* et la question postcoloniale des cultures », *op. cit.*
- 39 Bauchau, *Œdipe sur la route, op. cit.*, p. 214.
- 40 *Ibid.*, p. 220.
- 41 Bauchau, *Œdipe sur la route, op. cit.*, p. 219-220.
- 42 Bauchau, *ibid.* Cette citation et celles qui suivent sont tirées des p. 220-223.
- 43 *Ibid.*, p. 241.
- 44 Bauchau, *Œdipe sur la route, op. cit.* Cette citation et celles qui suivent sont tirées des p. 247-249.
- 45 Cf. Halen, « *Œdipe sur la route* et la question postcoloniale des cultures », *op. cit.*

L'existentialisme et la littérature swahili

Alena RETTOVÁ¹

Résumé : Le texte s'intéresse à la relation entre l'existentialisme, en tant que mouvement philosophique et littéraire, et la littérature swahili. En dehors de quelques romans programmatiquement existentialistes, beaucoup de textes littéraires peuvent être considérés comme implicitement existentialistes, parce qu'ils développent une compréhension de l'être humain à partir de l'expérience plutôt que sur la base des qualités extérieures ou objectives. L'existentialisme peut également servir à interroger certains concepts, comme par exemple celui d'authenticité. De nombreux textes littéraires africains ont servi de support à une recherche sur une « essence africaine » dont les caractéristiques stables pourraient être théoriquement élaborées, fixées et identifiées à travers cette littérature. Le présent article montre comment une critique littéraire axée sur la pensée existentialiste disqualifie de telles vues de l'« authenticité » en exposant le caractère protéen et insaisissable de cette dernière.

Introduction

Depuis les deux romans existentialistes d'Euphrase Kezilahabi, *Kichwamaji* (« L'Hydrocéphalie », 1974), et *Dunia Uwanja wa Fujo* (« Le Monde est une arène du chaos », 1975), il y a une tendance à appliquer l'étiquette d'existentialisme à toute œuvre romanesque en swahili qui montre une inclination vers la philosophie. Les dernières proses de Kezilahabi lui-même, *Nagona* (1990) et *Mzingile* (« Le Labyrinthe », 1991)², malgré la désignation plus adéquate de romans « post-modernes³ », n'ont pas échappé à une lecture plutôt réductrice employant le cadre conceptuel de l'existentialisme. Les arguments présentés se limitent à la constatation que les œuvres thématisent le sens de la vie et la mort⁴ ou, ce qui est encore moins convaincant, à signaler

l'utilisation du motif de voyage comme recherche du savoir⁵. Ce n'est que récemment que les rapports complexes entre la philosophie post-moderne et l'existentialisme, qui se manifestent dans ces œuvres sous la forme de l'opposition entre la déconstruction (un acte de compréhension intellectuelle) et la destruction (un acte ontologique de violence), ont été exposés par Jason Taffs⁶.

Après une investigation des présupposés théoriques de l'existentialisme et de la littérature existentialiste en swahili et en shona⁷, nous voudrions examiner dans le présent article les rapports entre l'existentialisme et la littérature swahili sous un autre angle et d'une manière plus complexe. Notre présentation se divise en cinq sections. D'abord, nous éclairerons les bases de la philosophie de l'existentialisme. Ensuite nous exposerons les romans qui s'appuient programmatiquement sur l'existentialisme. En troisième lieu, nous parlerons des œuvres implicitement existentialistes. La section suivante s'interrogera sur le potentiel de l'existentialisme comme instrument d'analyse. Finalement, sur la base de ce que nous apprend la littérature swahili, nous poserons la question de l'authenticité dans un contexte africain plus large.

Existentialisme comme philosophie et comme programme littéraire

Historiquement, l'existentialisme est un mouvement philosophique et artistique qui a commencé en Europe occidentale dans les années 1920. Il a été développé par les penseurs comme Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Karl Jaspers et il a servi de base intellectuelle à plusieurs écrivains, cinéastes et d'autres artistes⁸. Ce mouvement a tiré sa force d'événements historiques traumatisants, dont les deux guerres mondiales. Il a graduellement perdu son importance en Europe occidentale après la Seconde Guerre mondiale, tandis qu'il a gardé sa vigueur dans les pays à régimes totalitaires où la situation politique et sociale continuait à être oppressive, par exemple en Europe de l'Est⁹.

Comme philosophie, l'existentialisme est, en premier lieu, un renversement de perspectives. Avant l'existentialisme, l'homme est défini par sa différence avec les autres êtres et à ceci correspondent les définitions classiques de l'être humain telles que l'homme est un « animal bipède sans plumes », que la tradition met dans la bouche de Platon, ou celle d'Aristote, selon laquelle l'homme est un « animal doué de raison et qui parle » (*zôon logon ekhon*), c'est-à-dire des définitions qui voient l'homme comme un animal parmi d'autres et qui se distingue des autres animaux par certains traits extérieurs. Par ailleurs, dans les philosophies influencées par les religions, dont le christianisme ou l'islam, l'homme fait partie d'un plan plus grand que lui, un

projet divin de création. Pour le marxisme, c'est la victoire finale et inévitable du communisme qui est l'aboutissement de l'existence de l'humanité et son histoire.

Ces philosophies opèrent ainsi avec la transcendance : quelque chose hors de l'existence humaine, soit Dieu, soit un autre plan, qui lui donne sens. Les hommes ne sont pas vus comme des individus, ils sont plutôt réduits à des exemplaires d'une essence qui leur est transcendante. L'existentialisme renverse cette perspective radicalement en rejetant un sens donné par un projet plus grand que l'individu et en entrant directement dans l'esprit de l'homme : dans son expérience subjective. Quelles sont les raisons et les conséquences de ce renversement ?

L'existentialisme est un mouvement anti-métaphysique. La métaphysique est la dualité de l'être et sa source transcendante, qui le définit, qui est plus vraie, plus valable que cet être même. Ceci conduit les existentialistes à une réévaluation profonde de l'être – de l'immanence¹⁰. Par conséquent, le programme existentialiste commence par une critique rigoureuse de l'expérience subjective – un processus méthodologique tiré de la phénoménologie – et conduit à une conception radicalement nouvelle de l'être humain en tant qu'individu. La focalisation sur l'expérience subjective nous donne une image du monde très différente : le monde se montre sous diverses perspectives ; les choses sont douées d'un sens qui ne s'épuise pas dans leurs caractéristiques extérieures et objectives ; l'homme est dans le monde avec les sentiments qui prennent leur source dans le corps humain : faim et soif, peur, chaleur et froid, joie et tristesse. Ces sentiments n'y sont pas comme une « addition » à la réalité objective, mais ils participent fondamentalement de la constitution même de cette réalité.

Cela nous renvoie aussi à une définition de l'humanité très différente de celle que nous venons de citer. L'homme se trouve toujours situé dans le monde – et cette expérience précède toute perspective et définition objective de soi. Comme le dit Jean-Paul Sartre : « l'existence précède l'essence¹¹ ». Ainsi avant que je ne me définisse par mon emploi, la couleur de mes yeux et cheveux, ma taille, mon rôle dans la société, etc., je me connais déjà et je me comprends à partir de mon existence dans l'espace, de mon expérience corporelle de faim, de chaleur et de joie, etc. Bien sûr, j'ai aussi toutes ces caractéristiques objectives ; mais elles ne sont pas plus importantes que les caractéristiques subjectives de mon existence et, surtout, elles n'épuisent *jamais* ce que je suis ; même si un être avec une mémoire infinie connaissait tout ce que j'ai jamais fait ; chaque cellule de mon corps ; même tout ce que j'ai jamais pensé et dit ; je pourrais toujours être d'une manière différente : c'est ma liberté qui le garantit.

Voilà « l'essence » de l'être humain : n'avoir pas d'essence ; être toujours libre d'être différemment ; et il est hautement important de garder cette liberté – de ne pas l'oublier et de ne pas y renoncer. À savoir, vivre librement est une chose très difficile et de temps en temps l'homme *aime* renoncer à sa

liberté ; mais y renoncer signifie une perte du sens propre de l'humanité, une chute dans le monde de choses. Si cela se passe, l'homme échoue à vivre sa vie dans l'authenticité.

La perte d'authenticité peut prendre plusieurs formes : on peut se définir par la moralité collective de la foule – l'adopter sans questionnement, sans pensée ; on peut aussi se soumettre aux ordres d'autres personnes, en devenant un outil de leurs projets de vie. Heureusement ou non, l'homme ne peut pas continuer indéfiniment dans une existence inauthentique. Le moment viendra, tôt ou tard, où il prendra conscience qu'il n'est pas une chose parmi d'autres ; qu'il ne peut pas échapper à la responsabilité pour son autodétermination et ses choix. Et quand ce moment arrive, il est souvent accompagné du sentiment d'angoisse, parce que, soudain, le monde des choses perd son sens habituel. Il apparaît dépourvu de sens, futile, ou, comme disent les existentialistes, absurde. Si l'on s'y est investi avec toutes ses énergies, peut-être a-t-on passé toute sa vie à la poursuite d'un but qui tire toute son importance du monde des choses (richesse, éducation, etc.), on peut en conclure que sa vie manque de sens.

Voilà un autre concept lié à l'existentialisme : le sens de la vie. Si le monde objectif se montre soudain dépourvu de sens, d'où l'homme peut-il puiser le sens de sa vie ? En d'autres mots, qu'est-ce qu'une vie authentique ? Comment peut-on vivre de façon à ne pas arriver à la conclusion très inquiétante que la vie n'a pas de sens ? Comment peut-on éviter une vie aliénée ? Si les existentialistes refusent tout sens donné de l'extérieur, le sens de la vie humaine doit être cherché (et trouvé) au-dedans de l'existence même, dans l'immanence. Donc, chercher le sens de la vie, c'est la lourde tâche de l'être humain sur la terre. Ce sens ne peut pas être donné par les autres, il ne peut pas non plus être trouvé et gardé une fois pour toutes ; c'est un chemin sans fin.

Examinons maintenant comment les écrivains swahili présentent cette situation dans leur écriture.

Écriture existentialiste dans la littérature swahili

L'écriture existentialiste a été introduite dans la littérature swahili par l'écrivain tanzanien, Euphrase Kezilahabi, influencé par les existentialistes européens, dont Camus et Beckett¹². Son premier roman existentialiste était *Kichwamaji* (« L'Hydrocéphalie »), publié en 1974¹³. Le titre joue sur le double sens du mot *kichwamaji*. D'un côté, *kichwamaji* signifie l'hydrocéphalie¹⁴. De l'autre côté, *kichwamaji* renvoie aussi à une personne maladaptée dans son milieu et sa société. Dans le roman, Kezilahabi utilise l'hydrocéphalie littéralement (il y a des enfants qui souffrent de

l'hydrocéphalie), mais aussi comme une métaphore de l'aliénation des intellectuels contemporains est-africains de leurs traditions.

Il s'agit notamment de deux intellectuels, Kazimoto et Manase, qui se trouvent confrontés à une situation très compliquée. Manase viole la sœur cadette de Kazimoto, Rukia, et la rend enceinte. Rukia meurt pendant l'accouchement. Kazimoto décide de se venger sur Manase en séduisant la sœur de celui-ci afin de la rendre enceinte : il veut lui rendre la monnaie de sa pièce. Hélas ! quand deux individus veulent faire la même chose, ce n'est jamais pareil ! Sabina, la sœur aînée de Manase, est plus vieille que Kazimoto et, à vingt-six ans, elle a déjà perdu l'espoir de se trouver un homme. Quand Kazimoto s'intéresse à elle, elle s'en réjouit. Kazimoto tombe amoureux d'elle et les deux se marient. Au même moment, Manase épouse une femme de la ville, Salima. Ils achètent une grande maison et une belle voiture, qui suscitent l'admiration de Kazimoto et Sabina lorsque ces derniers rendent visite aux jeunes mariés. Manase et Salima mènent une vie de luxe jusqu'au jour où elle met au monde un enfant monstrueux, avec une tête énorme. Kazimoto et Sabina visitent une deuxième fois la maison de Manase et Salima, après la mort, pendant l'accouchement, de leur propre enfant à cause de la grande taille de sa tête. Ils trouvent la maison, autrefois luxueuse, délabrée, des chauves-souris accrochées dans la grande voiture. Au cours des échanges entre les deux couples, il s'avère que les deux hommes ont couché avec une même prostituée, Pili. Ils ont contracté de cette femme une maladie vénérienne et contaminé ainsi leurs épouses, ce qui a entraîné l'hydrocéphalie des enfants. Ne supportant pas d'être coupable de l'effondrement de sa famille, Kazimoto se suicide.

Kazimoto laisse une courte lettre d'adieu :

Nimejiua. Siwezi kuendelea kuzaa kizazi kibaya. Pia sikuona tofauti kati yangu na mdudu au mnyama. Akili ! Akili ! Akili ni nini ? Pia nikiwa duniani sikupata kukutana hata siku moja na mtu anayeamini kwamba kuna Mungu. Watu wanaoogopa kufa na kwenda motoni hao nimewaona, tena wengi sana. Mtu ye yote asilaumiwe kwa kifo changu. Mimi, kabla ya kufa, ninaungama mbele ya ulimwengu kwamba nilimwua mdogo wangu ingawa sikumgusa¹⁵.

Je me suis tué. Je ne peux pas continuer à donner naissance à une mauvaise génération. Aussi, je n'ai pas vu de différence entre moi et un insecte ou un animal. Raison ! Raison ! Qu'est-ce que la raison ? Aussi, quand j'étais dans le monde, je n'ai jamais rencontré personne qui croie que Dieu existe. Des gens qui ont peur de la mort et d'aller en enfer, j'en ai vu vraiment beaucoup. Personne ne doit être blâmé pour ma mort. Moi, avant de mourir, je reconnais avoir tué mon frère cadet, même si je ne l'ai pas touché.

Comme le montre cette lettre, Kazimoto finit par perdre le sens de sa propre vie – un thème typiquement existentialiste. Il doute aussi de la raison humaine, ainsi que du statut privilégié de l'être humain parmi les autres êtres dans le monde : il ne voit pas de différence entre l'être humain et les animaux, même les insectes. Outre les discussions philosophiques entre les personnages

du roman, les observations de Kazimoto sur le monde¹⁶ et les questions de culpabilité ou de remords, le roman se termine sur une note expressément existentialiste en renvoyant à la question du sens et de l'absurdité de la vie.

L'autre roman existentialiste d'Euphrase Kezilahabi s'appelle *Dunia Uwanja wa Fujo* (« Le Monde est une arène de chaos », 1975)¹⁷. Ici, le chaos – un mot qui renvoie également au manque de sens, à l'absurdité du monde – dérive de la situation sociale et économique de l'époque *ujamaa*, c'est-à-dire le socialisme tanzanien. Le personnage principal, Tumaini, perd tous ses biens pendant la nationalisation. Il se venge en tuant le fonctionnaire du parti socialiste. Dans la dernière scène, en prison, pendant qu'il attend son exécution, il analyse la situation économique et politique : un chaos qu'il n'arrive pas à comprendre.

Une trentaine d'années plus tard, en 2004, fut publié un troisième roman existentialiste en swahili. Le livre du romancier tanzanien, William Mkufya, s'appelle *Ua la Faraja* (« La Fleur de consolation »)¹⁸. Le personnage central de ce roman est un penseur existentialiste, James Omolo, qui questionne le sens de beaucoup de choses, y compris l'attraction sexuelle. Il décide de ne pas avoir de relations avec les femmes. Il est quand même séduit par une riche juriste, Queen, chez qui on a ensuite diagnostiqué le sida. Craignant d'avoir contracté par elle cette maladie, Omolo regrette surtout d'avoir trahi ses principes. Beaucoup de personnages dans le roman souffrent du sida, sont séropositifs ou ont peur d'aller faire le test de dépistage. Le sida conduit à un questionnement sur le sens de la vie. Si l'on sait qu'on est séropositif, pourquoi vivre ? Quel sens la vie a-t-elle encore si l'on sait qu'on va mourir après une période de temps limitée ?

Dans les trois romans, il y a une condition oppressive, soit une maladie, qui peut éventuellement être la métaphore d'un phénomène plus complexe (l'aliénation, le colonialisme, etc.), soit la situation politique et sociale en tant que telle. C'est cette condition oppressive qui ramène au questionnement existentialiste : comment la vie peut-elle avoir un sens s'il y a tant de problèmes et de limitations ?

Existentialisme sans programme : la poésie swahili

Toutes les œuvres dont nous venons de parler sont, pour ainsi dire, « programmatiquement existentialistes » : leurs auteurs connaissent la philosophie existentialiste et s'en sont inspirés¹⁹. Toutefois, il y a aussi des œuvres qui ne professent pas explicitement cette philosophie, mais qui en partageant quand même la tendance vers l'immanence – vers la réévaluation de l'expérience humaine, au lieu de traits extérieurs ou objectifs de l'être humain. Ces textes expriment les idées de l'existentialisme sans y renvoyer

explicitement.

Le poète kényan, Abdilatif Abdalla, est l'un des poètes contemporains de langue swahili les plus célèbres. Du fait de son engagement politique, il fut condamné à une peine de prison de trois ans (1969-1972). Pendant ce temps, il a écrit des poèmes sortis clandestinement de la prison par un des surveillants et publiés en 1973 dans le recueil *Sauti ya Dhiki* (« Le Cri de la souffrance »)²⁰. Ce recueil rassemble des poèmes portant sur de nombreux sujets : la politique, l'amour et aussi sur des thèmes philosophiques, dont la perfection de l'homme. La perfection de l'homme, *mja*, ne réside pas dans le fait qu'une personne a des jambes, un estomac, une poitrine, des bras, un menton, une bouche, des dents, une langue, un nez, des oreilles, des yeux ou une tête. Un être humain ne peut jamais atteindre la perfection « parfaite » – ce qui est réservé à Dieu. Mais il y a une sorte de perfection spécifique à l'humanité, comme le poète explique :

*Aiyelewe duniya, kwa marefu na mapana
Azipite zile ndi ya, za miba mitungu sana
Avuke bahari piya, zilo na virefu vina
Hiyo ni yangu maana, ya mja kukamilika*

*Akishafikwa na hayo, si kwamba ndiyo akhiri
Lazima awe na moyo, wa kuweza kusubiri
Kuyasubiri ambayo, yote yatayomjiri
Kama huyo tamkiri, ni mja mekamilika²¹*

Comprendre le monde, profondément et largement
Passer par les chemins semés d'épines douloureuses
Traverser tous les océans, très profonds
Voilà ma définition d'un homme parfait.

Et s'il a déjà éprouvé ces choses-là, ce n'est pas encore la fin
Il lui faut un cœur qui a de la patience
La patience d'attendre ce qui va lui arriver
Un homme pareil, je reconnaitrai qu'il a atteint la perfection.

Ce concept de l'humanité se base sur l'expérience. Il définit l'être humain au travers des aspects existentiels de sa vie, en refusant explicitement de le définir à partir des caractéristiques extérieures et objectives.

Dans le même recueil, un autre poème décrit un voyage, un voyage à jamais achevé :

*Bado safari ni ndefu, wasafiri tusichoke
Natusiwe madhai fu, twendeni hadi tufike
Tusafiri bila hofu, wenye nazo ziwatoke
Huu ndiwo mwanzo wake, siwo mwisho wa safari
[...]
Twendeni tukifahamu, kila mtu akumbuke
Safari yetu ni ngumu, si rahisi ndi ya yake
Kuna miba yenye sumu, tunzani tusidungike
Huu ndiwo mwanzo wake, siwo mwisho wa safari
[...]*

*Kusafiri ni lazima, tukitaka tusitake
Wale waliyo wazima, maguu nayanyosheke
Na aliye na kilema, naabebwe na mwenzake
Huu ndiwo mwanzo wake, siwo mwisho wa safari²²*

Le voyage est encore long, voyageurs, ne soyons pas fatigués
Ne soyons pas faibles, marchons jusqu'à la fin
Voyageons sans peur, que ceux qui ont peur s'en départissent
Ceci est le commencement, ce n'est pas la fin du voyage

Allons et sachons, que chacun s'en souviennne
Notre voyage est difficile, le chemin n'est pas facile
Il est parsemé d'épines vénéneuses, attention de ne pas nous faire piquer
Ceci est le commencement, ce n'est pas la fin du voyage

Il est nécessaire de voyager, que nous le voulions ou non
Que ceux qui sont en bonne santé déplient les jambes
Que le handicapé soit porté par son camarade
Ceci est le commencement, ce n'est pas la fin du voyage.

Le poème peut être lu comme une métaphore de la lutte politique, mais il peut aussi être compris comme faisant référence à la vie humaine.

Ces textes poétiques introduisent de nouvelles conditions oppressives et, avec eux, de nouvelles exceptions de l'authenticité ou de la vie authentique. Dans la poésie politique, c'est le régime totalitaire qui est la condition oppressive. Par conséquent, la lutte contre cette oppression conduit à l'authenticité, souvent caractérisée comme « vraie humanité ». La perte d'authenticité est identifiée comme une perte de conscience politique, la conscience du fait que ce qui est présenté par le régime en vigueur (qui n'est pas démocratique) n'est pas la vérité. Dans un autre poème d'Abdilatif²³, la perte d'authenticité est identifiée à partir de la race : de l'expérience de l'esclavage et du colonialisme qui ont nié l'humanité des Africains à cause de la couleur de leur peau.

Une lecture existentialiste de la littérature swahili

Il y a encore une troisième possibilité de relation entre l'existentialisme et la littérature swahili, à savoir que l'existentialisme peut être employé comme théorie qui génère des concepts pouvant servir à l'analyse de la littérature en général – non pas seulement comme celle qui exprime les idées existentialistes, explicitement ou implicitement. C'est-à-dire, pour faire une lecture existentialiste, il n'est pas nécessaire que l'auteur en question ait une écriture existentialiste²⁴. C'est surtout le concept d'authenticité, emprunté à l'existentialisme, qui peut servir à une interprétation fructueuse de la littérature swahili.

Cette piste a été suivie par Ida Ragnarsson, qui a lu deux romans swahili, *Kiu* (« La Soif », 1972)²⁵ de Mohamed Suleiman et *Njozi Iliyopotea* (« Le Rêve perdu », 1980)²⁶ de Claude G. Mung'ong'o au prisme de l'existentialisme. Dans *Kiu*, tous les personnages se perdent d'une certaine manière. Une jeune fille, Bahati, se perd dans son amour pour Idi, un jeune homme, qui lui-même se perd dans son avidité d'argent ; à cause de cela, il demande à Bahati de coucher avec un vieil homme riche, Mwinyi, qui, à son tour, se perd dans son désir sexuel. Bahati reprend le contrôle de sa vie quand elle quitte Idi et retourne chez sa mère. Plus tard, après avoir parlé avec Mwajuma, une domestique, elle revendique ses droits en demandant le divorce et une partie de l'argent du couple. L'authenticité, ici, est liée aux questions de genre – à la revendication des droits de la femme.

Njozi Iliyopotea traite d'un jeune agronome Kiligilo et de son amour pour une jeune fille, Nyalindele ; Nyalindele est aussi l'objet du désir de Ndugu Lupituko, un fonctionnaire corrompu de la TANU²⁷. Lupituko tue la mère de Nyalindele, car elle a refusé de lui donner une jarre contenant le crâne de leur ancêtre. Finalement, il tue aussi Nyalindele en essayant de la violer. Ici, le crâne des ancêtres, *fuvu la babu*, symbolise une vie authentique qui se manifeste par l'adhésion aux traditions – opposée à la vie moderne et corrompue, représentée par la politique d'*ujamaa*²⁸.

Au-delà de l'interprétation pénétrante de Ragnarsson de ces deux romans, le deuxième roman de Mohamed Suleiman, *Nyota ya Rehema* (« L'Étoile de Rehema », 1976)²⁹ offre pour sa part une contribution intéressante à la question de l'authenticité. Rahma était la fille aînée d'un riche propriétaire arabe. Celui-ci l'a rejetée à sa naissance, parce-qu'elle était plus foncée que lui-même et sa mère. En fait, la fille ressemble à sa grand-mère, mais le père affirme qu'il s'agit d'une bâtarde. Ainsi est-elle maltraitée par tout le monde dans la maison de son père, surtout après qu'il a épousé une deuxième femme et que la mère de Rahma meurt de chagrin. Le nom de Rahma est transformé en Rehema par les domestiques, parmi lesquels elle vit. Rehema décide de quitter la maison de son père. Elle veut rejoindre la ville, mais elle se perd dans la forêt où elle manque de mourir. C'est Sulubu, un Africain noir, qui la sauve et la soigne. Après avoir retrouvé ses forces, Rehema part en ville, où elle finit par mener la vie d'une femme aux mœurs légères. Finalement, elle constate un manque de sens dans une telle vie et elle commence à chercher « le vrai amour ». Elle se souvient de Sulubu et va le chercher pour lui proposer le mariage. Le père de Rehema regrette d'avoir expulsé sa fille et lui fait hériter une partie de ses biens. Rehema et Sulubu, maintenant en couple, s'installent à la campagne dans la ferme héritée par Rehema et la vie paraît, finalement, belle pour eux. Mais un parent de Rehema, issu de l'autre mariage de son père, vient chez eux à la campagne et veut annuler l'héritage de Rehema, sur la base de quelques documents. Sur ce, Sulubu prend sa hache et le coupe en deux. Sulubu est condamné à mort, mais la révolution de 1964 et l'amnistie suivante lui sauvent la vie.

Dans ce roman, Rehema, l'héroïne, comme les personnages de Kiu, est désorientée : elle est rejetée par son père pour des raisons raciales et commence une vie amoureuse dissolue en ville. Elle trouve « le vrai amour » avec Sulubu et retrouve une certaine « authenticité » en s'installant à la campagne. Comme le note Xavier Garnier, Sulubu représente la terre, le réel – « une présence³⁰ ». Le personnage de Sulubu est lu comme un des personnages rares qui sont entièrement positifs dans les romans de Mohamed Suleiman. Mais, selon une interprétation de Said Khamis³¹, en vérité, Sulubu a violé la jeune fille quand il l'a trouvée blessée dans la forêt avant de la soigner – un acte dont Rehema ne se souvient point. Le viol est lui-même décrit de façon voilée et ambiguë :

Baada ya hapo, jambo jingine alilohisi Rehema lilikuwa sauti ya mbwa iliyodhifu ikitoka mbali shimoni. Tena mara aridhi ilisukasuka na yeye akajiona akinyanyuliwa na kuanza kupaa juu, kashikwa hodari na kitu asichokijua, miti ikimfukuzia, na mawingu yakilewalewa juu yake. Alitaka kujitikisa ili kuiamsha fahamu yake, lakini hakuweza. Alikuwa kapooza, hana udole. Alifumba tena macho yake na kujaribu kukumbuka... hakuona kitu. Aliyafumbua na kuangaza, akaiona tena miti yenye kila sura na umbo ikielea katika mawimbi huko angani na kumpita kwa kasi. Aliangalia kwa mastaajabu hata pale mwishowe gome liligubika juu yake na kujiona akitelemka moja kwa moja chini hadi akabwatika juu ya kitu kigumu. Kimya kifupi, na mara alianza kuona misukosuko isiyotambulikana ikimpitia huko sehemu ya miguuni. Musuli zake zikikuchuliwa na kukandamizwa ; vinyama vikimtambaa. Akajikamua kupiga kelele ukomo wa nguvu zake, lakini sauti haikutoka. Alikihisi hasa kinywa chake kikifunuka chote ; na hata pumzi hakuzisikia kutoka. Na sasa mitikisiko ikipanda juu mapajani, tumboni, kifuani... Maumivu makali, ya ghafula yalimpitia chini ya mbavu, akajipinda, na yoe likakwamuka katika koo lake. Tena hapo maumivu shadidi yalifumka na kuanza kuvikeketa viungo vyake... Kufunua macho, alikiona kiwiliwili cha mtu, kirefu, cheusi, kimemwinamia³².

Après cela [courir dans la forêt, tomber dans une fosse et s'évanouir], une autre chose que Rehema sentit était l'aboiement d'un chien qui, de loin, arrivait faiblement. Puis soudain la terre trembla et elle se sentit soulevée et elle commença à monter, saisie fermement par une chose qu'elle ne connaissait pas ; les arbres s'éloignaient d'elle et les nuages se balançaient au-dessus d'elle. Elle voulait se secouer pour reprendre connaissance, mais elle ne pouvait pas. Elle était paralysée, sans énergie. Elle referma les yeux et essaya de se souvenir... elle ne voyait rien. Elle ouvrit les yeux et regarda autour d'elle. Elle voyait de nouveau les arbres de tous les aspects et de toutes les formes qui se berçaient en ondes au ciel et la dépassaient rapidement. Elle regarda avec surprise jusqu'à l'écorce qui les recouvrait et elle sentait qu'elle descendait jusqu'à ce qu'on la laissât tomber sur une chose dure. Un bref silence et soudain elle commença à sentir un tremblement méconnaissable qui lui passait sur les jambes. Ses muscles étaient frottés et massés ; de petits animaux rampaient sur elle. Elle luttait de toutes ses forces pour pousser un cri, mais la voix ne sortait pas. Elle sentait que sa bouche était également bien couverte ; même sa respiration ne pouvait pas s'entendre. Et maintenant le tremblement lui montait par les cuisses, le ventre, la poitrine... Une vive douleur lui traversa soudain les flancs. Elle se pelotonna et un cri se dégagea de sa gorge. Puis de nouveau une forte douleur la transperça et commença à ronger les parties de son corps... Quand elle ouvrit les yeux, elle vit le corps de quelqu'un, grand, noir, qui se penchait sur elle.

Selon cette interprétation, même le personnage apparemment positif de

Sulubu a un côté vilain. Ainsi, l'authenticité comprise au sens soit de trouver un vrai amour, soit de vivre à la campagne et travailler la terre, n'est qu'une illusion³³.

Conclusion : Littérature en quête d'authenticité

On peut donc s'interroger sur ce qu'est l'authenticité en général. La littérature swahili nous offre différentes origines de l'authenticité : voir *Njozi Iliyopotea* sur le rapport à la question de la tradition. La poésie politique nous indique une authenticité dans l'identité politique : dans l'acte de garder intacte sa conviction et de résister à tout prix à l'injustice et à l'oppression. Mais la littérature swahili nous montre aussi comment l'authenticité est trompeuse et même impossible. Rehema ne trouve son « amour authentique » que grâce au fait que la vérité reste cachée dans les profondeurs de l'oubli et de l'inconscient (*Nyota ya Rehema*).

La question de l'authenticité par rapport à *Kichwamaji* est complexe : si Kazimoto est coupé des traditions et que l'aliénation implique la perte de l'authenticité, est-ce que les traditions africaines (la vie au village) représentent l'authenticité dans ce roman – à peu près comme dans *Njozi Iliyopotea* ? Nous devons répondre « non » ; les traditions ne sont plus une source d'authenticité pour Kazimoto en tant qu'intellectuel africain contemporain. Suivre les traditions correspondrait à la chute dans le monde des choses – d'une moralité réifiée, faite objet, extérieure à son vrai être. L'authenticité que Kazimoto cherche se trouve au-delà de son éducation occidentale et des traditions africaines. Il lui faut un troisième chemin – un chemin qu'il ne trouve pas. Pour ces raisons il n'y a plus d'avenir pour lui – et il se suicide.

Nous avons aussi dit que l'existentialisme, explicite ou implicite, fleurit là où il y a une situation d'oppression. Étant donné les conditions historiques que l'Afrique a connues et à partir desquelles la littérature africaine moderne est née, il n'est pas surprenant qu'une grande partie de cette littérature ait été écrite avec le désir de trouver une authenticité, une « vérité africaine ». Mais, comme le remarque de façon très incisive Kezilahabi dans sa thèse de doctorat de 1985, l'authenticité a été comprise par de nombreux auteurs africains au sens d'une essence fixe³⁴. Il convient de reprendre ici un passage éclairant de cette critique :

African writers [...] constantly struggle to construct an African mundus with a center of its own. As Mircea Eliade has observed, it is the center that « renders orientation possible ». African writers seem to hold the same view. We argue that it is the very idea of the center that must be destroyed. There is no center of knowledge. The « center-and-penumbra » structure of understanding is a mystification of knowledge. It is the idea of

the center that has made African literature an easy target for structuralist analysis. It is the center that makes combinations possible. Thus African narratives, novels, and plays are dismantled and reassembled around an *axis operandi*. This mechanical reproduction is what has come to pass in disguise as scholarly analysis. The center that « renders orientation possible » is nothing less than essence³⁵.

La critique littéraire informée par l'existentialisme nous signale les écueils d'un tel projet, en élaborant le concept de l'authenticité à partir du concept de l'existence et en le distinguant ainsi du concept statique de l'essence. Elle nous montre la nature protéenne de l'authenticité de l'être humain : la vérité reste un phantasme insaisissable de la quête qu'est la vie humaine – et un moteur de la littérature.

1 School of Oriental and African Studies, Londres.

2 Kezilahabi, Euphrase, *Nagona*, Dar es-Salaam, Dar es-Salaam University Press, 1990, 62 p. et *Mzingile*, Dar es-Salaam, Dar es-Salaam University Press, 1991, 70 p.

3 Voir surtout Gromov, Mikhail D., « Postmodernistic Elements in Recent Swahili Novels », *Nairobi Journal of Literature*, n° 2, 2004, p. 28-36 ; Khamis, Said, « Signs of New Features in the Swahili Novel », *Research in African Literatures*, vol. 36, n° 1, 2005, p. 91-108.

4 Voir Diegner, Lutz, « Intertextuality in the Contemporary Swahili Novel : Euphrase Kezilahabi's *Nagona* and William E. Mkufya's *Ziraili na Zirani* », *Swahili Forum*, n° 12, 2005, p. 25-35 (surtout p. 29-30) : <http://www.ifeas.uni-mainz.de/SwaFo/SF12Diegner.pdf> (consulté le 29 juillet 2009).

5 Wamitila, Kyallo W., *Uhakiki wa Fasihi. Misingi na Vipengele Vyake*, Nairobi, Phoenix, p. 121.

6 Taffs, Jason, « Towards a Postmodern Reading of *Nagona* », communication faite au 22^e Colloque Swahili, Bayreuth, 22 mai 2009.

7 Rettová, Alena, *Afrophone Philosophies : Reality and Challenge*, Středokluky, Zdeněk Susa, 2007, p. 195-220.

8 Crowell, Steven, « Existentialism », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2006 Edition), Edward N. Zalta (éd.) : <http://plato.stanford.edu/archives/spr2006/entries/existentialism/> (consulté le 29 juillet 2009).

9 Pour une comparaison entre l'écriture existentialiste occidentale et les romans existentialistes de Kezilahabi, voir Řehák, Vilém, « Kazimoto and Meursault : "Brothers" in Despair and Loneliness. Comparing Kezilahabi's *Kichwamaji* and Camus' *L'Étranger* », *Swahili Forum*, n° 14, 2007, p. 135-151 : http://www.ifeas.uni-mainz.de/SwaFo/SF_14_07%20Rehak.pdf (consulté le 29 juillet 2009). Pour une comparaison de l'existentialisme de l'ancien président de la Tchéquie, Václav Havel, et l'existentialisme dans la culture swahili, voir Rettová, Alena, « *Lidství ni Utu ? Ubinadamu baina ya Tamaduni* », *Swahili Forum*, n° 14, 2007, p. 89-134 : http://www.ifeas.uni-mainz.de/SwaFo/SF_14_06%20Rettova.pdf (consulté le 29 juillet 2009).

10 L'existentialisme n'est pas athée *per se*. Dieu est un type de transcendance et il y a un existentialisme explicitement athée, mais il y a aussi un existentialisme religieux.

11 Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Nagel, 1946, 141 p. (pour l'expression citée, voir entre autres les pages 17 et 21).

12 Bernarder, Lars, « Ezekiel [sic !] Kezilahabi – Narrator of Modern Tanzania », *Lugha*, n° 1, 1977, p. 46-50 (voir p. 49).

13 Kezilahabi, Euphrase, *Kichwamaji*, Dar es-Salaam, East African Publishing House, 1974, 218 p.

14 L'hydrocéphalie est le symptôme d'une maladie qui se manifeste par la rétention du

liquide cérébrospinal dans les cavités du cerveau. Il est produit dans ces cavités, puis il circule autour du cerveau et de la moelle épinière, où il est réabsorbé. S'il ne peut pas circuler librement, ce qui se passe dans le cas de plusieurs maladies, par exemple comme conséquence des infections du cerveau (la méningite et méningo-encéphalite), des tumeurs ou des malformations congénitales, il reste dans les cavités et les distend. Chez les petits enfants, la tête grossit, ce qui conduit à de nombreux problèmes neurologiques. Chez les adultes, l'hydrocéphalie cause des maux de tête et d'autres difficultés. L'hydrocéphalie peut entraîner la mort, faute d'intervention médicale.

15 Kezilahabi, *op. cit.*, p. 217. Ci-dessous, ma traduction.

16 Dans le roman, il y a de nombreux passages où Kazimoto analyse de près son expérience. Il voit le monde d'une manière très différente de la manière habituelle. Voir Diegner, Lutz, « Allegories in Euphrase Kezilahabi's Early Novels », *Swahili Forum* n° 9, 2002, p. 43-74 : http://www.ifeas.uni-mainz.de/SwaFo/swafo9/9_6_diegner.pdf (consulté le 29 juillet 2009).

17 Kezilahabi, Euphrase, *Dunia Uwanja wa Fujo*, Kampala/Nairobi/Dar es-Salaam, East African Literature Bureau, 1975, 190 p.

18 Mkufya, William E., *Ua la Faraja*, Dar es-Salaam, Mangrove Publishers, 2004, 423 p.

19 L'information sur l'inspiration de Mkufya par l'existentialisme occidental se base sur une communication personnelle avec celui-ci.

20 Abdalla, Abdilatif, *Sauti ya Dhiki*, Nairobi, Dar es-Salaam, Oxford University Press, 1973, 121 p.

21 *Ukamilifu wa Mja*, in Abdella, *op. cit.*, p. 14. Je traduis.

22 « Wasafiri Tuamkeni », in Abdalla, *op. cit.*, p. 67. Je traduis.

23 « Mamaetu Afrika », in Abdalla, *op. cit.*, p. 36-41.

24 On doit souligner que cette approche est clairement différente de celle mentionnée dans l'introduction, où une œuvre est d'abord qualifiée d'existentialiste ; c'est seulement après que le critique y cherche la présence des idées connues de l'existentialisme, en particulier la recherche du sens de la vie, la conscience de la mort, le voyage comme métaphore de la vie, etc.

25 Mohamed, Mohamed S., *Kiu*, Dar es-Salaam, East African Publishing House, 1972, 128 p.

26 Mung'ong'o, Claude G., *Njozi Iliyopotea*, Dar es-Salaam, Tanzania Publishing House, 1980, 176 p.

27 Le TANU [Tanganyika African National Union] : le parti unique du régime de la Tanzanie socialiste.

28 Voir Ragnarsson, Ida, « Existentialism as an Interpretive Tool : A Reading of Mohamed Suleiman's *Kiu* and Claude Mung'ong'o's *Njozi Iliyopotea* », texte non publié, Londres, SOAS, 2008-2009.

29 Mohamed, Mohamed S., *Nyota ya Rehema*, Nairobi, Oxford University Press, 1976, 169 p.

30 Garnier, Xavier, *Le Roman swahili : la notion de « littérature mineure » à l'épreuve*, Paris, Karthala, 2006, p. 151.

31 Interprétation confirmée à Khamis par l'auteur même du roman : cours de Said Khamis, Université de Bayreuth, 2005-2006.

32 Suleiman, *op. cit.*, p. 25. Je traduis.

33 On pourrait évoquer ici le personnage de Mwajuma dans *Kiu*, une personne apparemment positive, une sorte de « bonne Samaritaine », mais en fait obscure et ambiguë. Elle pousse Bahati à désirer ce qu'elle ne veut pas au départ (l'argent de son mari) et la tragédie finale de *Kiu* se passe entièrement sous sa direction : elle est la messagère entre Idi et Bahati, elle est l'intermédiaire de toute information donnée au lecteur. C'est elle qui apparaît menaçante et meurtrière dans le deuxième rêve prophétique de Bahati.

34 Cf. aussi l'analyse de Lydie Moudileno dans *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 9-16.

³⁵ Kezilahabi, Euphrase, *African Philosophy and the Problem of Literary Interpretation*, thèse de doctorat non publiée, Université de Wisconsin (Madison), 1985, p. 237.

Le lieu et la trace. Nouveaux terrains

Daniel DELAS¹

Résumé : Édouard Glissant nous invite à penser le monde dans sa totalité et à écrire « en présence de toutes les langues ». Les concepts qu'il nous propose permettent-ils d'avancer sur les terrains africains ? Divers exemples en font douter, empruntés tant aux espaces imaginaires antérieurs, européens ou méditerranéens, qu'aux nouveaux espaces africains qui nous invitent à mieux inventorier le réel des univers continentaux pour proposer d'y ajuster notre réflexion critique.

La pensée de la trace, au bord des champs désolés du souvenir, laquelle sollicite les mémoires conjointes des composantes du Tout-monde. La pensée des langues et langages, où se décide le jeu des imaginaires des humanités. J'écris en présence de toutes les langues du monde. Elles résonnent des échos et des obscurités et des silences les uns des autres. La pensée du divers, notre rhizome infini et quantifié. La pensée de la mondialité, que nous hérons sans cesse, de peur que nous ne sachions pas la distinguer du feu roulant de nos mondialisations cataclysmiques. La pensée de l'identité racine unique, qui tue sur place, ou au contraire de l'identité qui chemine, qui ne va pas à l'unique, elle renforce les uns et les autres, et l'ici par l'ailleurs. La pensée des cultures ataviques, qui ont mortellement fondé la légitimité et le territoire, et des cultures composites, celles-ci qui opposent et mêlent à tout coup leurs digénèses, folles naissances primordiales².

Cette phrase – « j'écris en présence de toutes les langues du monde » –, ce n'est pas la première fois qu'Édouard Glissant l'écrit ; il la répète depuis des années, d'essai en essai, comme si elle était la clé de voûte d'une poétique fondée sur le refus de tout enfermement dans une, voire deux ou plusieurs langues, comme dans un, voire plusieurs terrains. Non, Glissant insiste « en présence de toutes les langues du monde ». Quant à l'expression « en présence de », elle se laisse gloser par les termes mis en italiques dans le texte de l'essayiste martiniquais, trace en particulier ainsi que par les couples oppositifs également soulignés, divers vs mondialité, identité racine unique vs identité qui chemine, cultures ataviques vs cultures composites.

La réflexion de Glissant permet de cadrer et de structurer un début de réponse à une des interrogations insistantes de ces dernières années : « en quelle langue écrire ? » On aura déjà compris, sans doute, que cette formulation même de la question est, d'un point de vue glissantien, dangereuse, si elle signifie qu'il convient d'opposer l'emploi d'une langue à une autre pour contraindre au choix d'une langue d'écriture. Je suis francophone mais ma langue maternelle est l'arabe, dois-je écrire en français ou en arabe ? Choix déchirant qui a été parfois vécu comme une mutilation et souvent transposé en une poétique combative : puisqu'on m'impose ce choix, je vais me battre dans la langue dominante qu'on m'impose pour faire entendre la rumeur plus profonde qui emplit mon imaginaire, me l'appropriier pour faire entendre ma vraie voix. Ces débats ont dominé les années 70-80. Ils semblent dépassés aujourd'hui pour ceux qui proposent de sortir des affirmations trop généralisantes qui mènent aux facilités d'une « littérature-monde » et de donner toute l'importance qu'elle mérite à la relation langue-terrain, autrement à la relation géo-poétique.

On voudrait d'abord donner un arrière-plan historique aux propositions mondialistes de Glissant pour dans un second temps en focaliser l'impact sur ce qui s'écrit à partir des terrains et territoires africains³.

Du latin à la lingua franca

En Occident, le colinguisme n'a pas toujours été vécu sur le mode privatif : « Ma langue nationale porte l'universalité, les autres lui sont inférieures ».

Le latin fut pendant près d'un millénaire la langue littéraire sur toute l'étendue de l'empire romain, souvent qualifiée de langue paternelle (*sermo patrius*) par opposition aux langues maternelles. Ce latin n'était pas senti comme porteur d'une identité particulière – le classicisme latin du 1^{er} siècle avant et après J.-C. était loin – mais comme la koinè de tous les citoyens impériaux auxquels l'édit de Caracalla en 212 avait reconnu cette qualité. Ce latin a certes perdu progressivement son monopole mais a néanmoins subsisté longtemps avec cette fonction sur toutes les terres chrétiennes. Il était une langue universelle dans le temps même où les langues dites « vulgaires » ou maternelles prenaient conscience d'elles-mêmes. C'était une langue « seconde », si l'on veut reprendre une formulation actuelle, c'est-à-dire qu'on l'acquerrait à l'aide d'une formation scolaire et qu'il s'utilisait principalement à l'écrit. Le *De vulgari eloquentia* de Dante (1303-1304) constitua la première proposition de doter une langue maternelle – l'italien – de ce qui pouvait en faire une langue seconde, la grammaire. Le mouvement s'étendra progressivement, mais très lentement, au français, à l'anglais et à l'allemand, sans faire disparaître brusquement le latin. Lequel ne vacillera

sérieusement que sous les coups de boutoir des nationalismes identifiant une langue et un peuple. Sans qu'on puisse parler pour autant de « langue morte » car, comme le fait justement remarquer Daniel Heller-Roazen :

[L]es événements marquants sont peu nombreux dans l'histoire des langues ; et, en définitive, ils semblent relever davantage de la métamorphose que de la mort proprement dite. [...] Dans l'ensemble une langue qui meurt, c'est une langue qui se transforme en une autre⁴.

Non sans laisser de multiples traces.

Il y a donc eu, avant que la pensée de l'identité racine unique ne tue la latinité universelle (eu égard à la connaissance qu'on avait du monde), une époque en Occident où la pensée de la mondialité cheminait sous l'espèce d'un idiome commun. Ce temps est passé car la promotion des anciennes langues maternelles au rang de langues secondes et littéraires, parfaitement légitime en soi, s'est associé à des nationalismes qui ont tenté de récupérer à leur seul profit l'universalité latine en voie de disparition. Chaque « grande » nation occidentale a entrepris d'« inventer » son passé, la légitimité de sa vocation à être la voix de l'universel. On renvoie ici aux travaux d'inspiration historique et anthropologique de Paul Veyne, Marcel Détienné et Florence Dupont qui ont bien mis en valeur ce travail idéologique⁶.

Le travail sur les traces auquel appelle Glissant est d'ailleurs déjà à l'œuvre chez certains grands écrivains, par exemple dans l'intention poétique hétéroglossique du poète portugais Fernando Pessoa. Pour Pessoa, toute langue européenne aujourd'hui bruit de ce latin qu'on croit disparu et comme ce latin était lui-même pluriel, latin déformé, latin de cuisine accommodé à diverses sauces qui en ont altéré le goût classique et la latinitas même⁷, bruit de bien des langues oubliées, perdues, mais continuant de murmurer sourdement. Ce qui le mena vers l'hypothèse d'une langue commune à toutes les langues, non dans la perspective chronologique – ce point est capital – d'une langue adamique mais dans celle, achronique, d'une koinè acousmatique, sorte de langue spectrale, de babil indistinct et immémorial dont l'effacement permet la parole mais qui reste audible par une écoute fine des langues vivantes où vibrent les autres langues vivantes ainsi que les langues prétendues mortes. D'où le sidérant itinéraire poétique de Pessoa, son nomadisme à travers plusieurs personnalités hétéronymes et plusieurs langues et langages « chargés de relancer sans cesse la machine de l'altération »⁸.

Une langue inconnue parle en nous et nous-mêmes

Nous en sommes des mots, détournés du réel⁹.

Un récent travail de recherche me semble lui aussi faire avancer la réflexion sur la relation entre langues et littérature dans leur articulation avec le lieu, dans une tout autre contextualisation que celle de Pessoa, je pense à celui de Jocelyne Dakhlia sur la lingua franca¹⁰. Assurément métisse à l'origine puisqu'il s'agit d'un pidgin à base d'italien mêlé d'espagnol et de français (et

donc de latin en filigrane puisqu'il s'agit de langues romanes), la langue franque s'est répandue dans toute l'aire méditerranéenne pendant plusieurs siècles, pénétrant profondément à l'intérieur des terres, contrairement à ce que l'on affirme en général, souligne J. Dakhli, en la cantonnant dans les bordures maritimes et les ports. N'abolissant aucune différence entre les locuteurs, elle prenait en quelque sorte acte de leur altérité réciproque, « langue du milieu du gué ». Un sultan, fût-il d'obédience ottomane et parlât-il arabe, échangeait avec un voyageur ou un diplomate occidental en *lingua franca*, même si celui-ci maîtrisait aussi l'arabe. Ainsi s'instaura pendant plusieurs siècles un espace neutre, protégé de toute pulsion identitaire et possessive. Ce qui explique que cette langue de l'autre n'ait fait l'objet d'aucun processus de réappropriation et donc qu'elle ait été évincée du champ de toute expression littéraire. « C'est une langue pour en rester là¹¹ ». Ce qui prouve qu'on peut investir une langue sans en faire « une langue à soi » et conduit à relativiser les thèses glottophagiques de certains sociolinguistes¹² et à rappeler que Glissant insiste pour distinguer entre la créolisation, qui est pour les langues et les langages un mode de vivre, et la créolité, qui est un contenu déterminé et territorialisé. Et J. Dakhli de conclure :

Ce que nous enseigne la *lingua franca* méditerranéenne, c'est qu'il est impossible d'enfermer dans un lieu déterminé, circonscrit, le mélange, la mixité, mais que les processus de fusion ne sont pas non plus irréversibles et ne conduisent en aucun cas à l'absolue dilution des frontières. Elle offre même l'exemple de métissages qui permettraient, au contraire, le maintien de la différence ou l'assurance, pour ce qu'elle vaut, de la société distincte¹³.

Plus tard, avec l'intrusion coloniale, la *lingua franca* se dégradera en sabir, marqué d'une radicale infériorité, considéré comme une langue grossière, voire comique, pour le regard exotique du dominant sûr de la supériorité de sa langue.

Ainsi située, la question de la pluralité des langues et du « choix » d'une langue d'écriture perd de son exigence dramatique, puisqu'il apparaît qu'on peut parler ou écrire dans une langue sans s'enfermer dans un monolinguisme possessif ou frustrant. Le lamento tragique de Jacques Derrida : « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne¹⁴ » repose sur la conviction que toute langue qu'on ne possède pas en propre devient la langue de l'autre et que l'idée d'une langue neutre est impensable. Or les trois exemples qu'on a brièvement évoqué, celui de la latinité, celui de Pessoa ou celui de la *lingua franca*, conduisent à relativiser une telle conviction et à penser la possibilité d'une porosité générale des langues coexistantes sur un terrain donné. Plus féconde, peut-être, que celle de créolisation généralisée proposée par Glissant, dans une perspective étroitement chronologique qui le mène aux positionnements prophétiques qui s'entendent dans les manifestes pour une littérature-monde.

Ces réflexions permettent-elles de considérer de manière neuve la parole de l'Afrique d'aujourd'hui ?

Glissements de terrain

L'Afrique est-elle un seul continent ? Là encore, Glissant semble bien nous mettre en garde : « Il n'y a pas que cinq continents, il y a les archipels, une floraison de mers, évidentes et cachées, dont les plus secrètes nous émeuvent déjà¹⁵ ». On notera toutefois que son propos est marqué par un vocabulaire d'insulaire, propre au Martiniquais qu'il est, et que l'Afrique est bien un continent. Que peuvent signifier concrètement ces termes d'« archipels » ou de « floraison de mers » pour un penseur africaniste ? Peut-être que les lieux terrestres où se forment, se rencontrent et s'hybrident les figures de l'imaginaire africain sont comparables¹⁶ à une « floraison de mers », dont les « archipels » se constituent à partir des migrations et du flux incessant des hommes et des cultures qui vivent dans les villes.

Les villes où vivent aujourd'hui près de la moitié des Africains sont en flux perpétuel et coagulent à la manière des archipels glissantiens. Une ville comme Douala¹⁷ n'est pas une entité aux contours et à la culture circonscrits, c'est un site d'une porosité extrême, débordé, où les notions d'espace et de temps n'existent plus de la même manière.

Ce qu'on appelle le terrain n'est plus le lieu stable, immuable, où « l'Africain » vivrait dans une éternité atemporelle. Senghor, comme Camara Laye ou Birago Diop le vivaient comme tel, dans l'idée de donner ses lettres d'universalité à leur culture d'origine. On n'a sans doute pas assez souligné à quel point les origines paysannes de Senghor ont joué un rôle essentiel dans son œuvre d'essayiste et de poète : le royaume d'enfance n'est pas seulement le terrain où son imaginaire prend racine, c'est le lieu adamique d'une langue et d'une culture sérère atavique qui joue le rôle d'un point de fixation de son africanité animiste autant que catholique :

Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Éden
comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur les relie¹⁸.

Sentiment encore très vif puisque, pour reprendre la formule journalistique de Patrick Besson, « Souffles », poème de Birago Diop qui affirme la permanence des forces spirituelles animistes données comme fondatrices et garantes d'une identité/authenticité africaines :

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis... / Écoute plus souvent / les choses que les
êtres. La voix du feu s'entend. / Écoute la voix de l'eau / Écoute dans le vent / Le
buisson ou les sanglots. / C'est le souffle des ancêtres.

est « un best-seller des enterrements subsahariens francophones¹⁹ ».

Dans le même ordre d'idées, *L'Enfant noir* de Camara Laye, dédié à la

mère de l'auteur – « femme des champs, femme des rivières, femmes du grand fleuve, ô toi ma mère [...] femme simple, femme de la résignation [...] femme noire, femme africaine, ô toi ma mère » – est désigné à juste titre par la quatrième de couverture de ce roman comme « un livre intemporel²⁰ ». Mais c'est à non moins juste titre que Mongo Beti reprochera à l'auteur d'avoir écrit un roman à l'eau de rose qui évacue les réalités de la colonisation, c'est-à-dire l'Histoire. L'Histoire qui a bouleversé les terrains premiers pour en faire des enjeux territoriaux, entraînant leurs populations dans de profonds avatars.

Autrement dit, c'est la transformation historique du terrain en territoire colonial puis postcolonial, qui impose le changement du regard sur ledit terrain, mais c'est dans l'urbanisation anarchique spécifique à l'Afrique qu'il faut chercher la source d'un nouveau plurilinguisme extraordinairement vivace. Les langues dites dominantes ne sont plus un obstacle ou une aide puisqu'elles n'existent plus en tant que telles et qu'il s'agit d'un changement de discours non de langue.

De cette évolution inéluctable, deux livres permettent de prendre la mesure dans une actualité plus proche : le *Journal du Congo* de Ernesto Che Guevara et *Les Hauts plateaux* de Lieve Joris²¹.

Dans son *Journal du Congo*, qui couvre sept mois, d'avril à novembre 1965, le leader révolutionnaire cubain raconte les combats auxquels il a participé avec sa petite troupe de guérilleros en soutien des Congolais rebelles de Laurent Désiré Kabila. Sans entrer dans le détail de cette désastreuse aventure ni des violentes critiques qu'il formule à l'encontre des rebelles congolais et de leurs chefs, on s'intéressera au regard qu'il porte sur le terrain de son expédition, en lisant attentivement l'épilogue²² qui conclut le *Journal* proprement dit. Che Guevara est un professionnel, le regard qu'il porte sur cette petite partie de l'Afrique se veut froid et technique. Il pose le cadre géographique de ces hauts plateaux situés entre le lac Tanganyika et le bassin du fleuve Congo (superficie, nature des montagnes, régime des pluies, etc.) puis s'attache au sort des paysans « regroupés dans différentes tribus » entre lesquelles existent de « sérieuses rivalités²³ », note leur misère et leur exploitation mais se demande comment offrir une motivation révolutionnaire à des gens pour qui l'idée de réforme agraire n'a pas de sens puisque le concept de propriété de la terre est « pratiquement inexistant ». Du coup la victoire de la révolution lui paraît « lointaine²⁴ » et les schémas de l'analyse marxiste insuffisamment précis. L'absence d'un prolétariat, la faiblesse de la petite bourgeoisie sont des facteurs aggravants mais le nœud du problème est bien là à ses yeux : « le paysan ne ressent pas le besoin vital de prendre les armes parce qu'il ne ressent pas un déclin objectif de ses conditions de vie²⁵ ». Quoiqu'il ne se livre à aucune considération psycho-racialo-sociale sur « l'Africain » posé dans une essentialité ahistorique, on sent que le Che est heurté par la persistance chez ces paysans du Sud-Kivu d'une forme

d'ahistoricité qu'il analyse lucidement mais avec quelque découragement. Ce qui le poussera sans doute à abandonner le terrain africain pour tenter d'attiser en Amérique du Sud les ferments révolutionnaires.

Quarante ans plus tard, Lieve Joris entreprend à pied un voyage à travers ces mêmes hauts plateaux. Quoique plus restreint, le terrain est le même puisqu'il constituait le nord de la zone couverte par les guérilleros cubains (au sud d'Uvira). Ce qui a changé au niveau du pays tout entier est connu de tous, les rebelles ont fini par gagner, Tschombé et Mobutu ont été balayés avec l'aide décisive des Rwandais mais la zone est très instable, les conflits internes du Rwanda ont débordé les frontières et la situation des Banyamulenge (ces Congolais venus un siècle plus tôt du Rwanda) très difficile.

Le récit de Lieve Joris s'inscrit à la suite de plusieurs récits de voyages faits par cette écrivaine en Afrique – *Mon oncle du Congo*, *La Chanteuse de Zanzibar*, *Mali Blues*, *Danse du léopard* – et est particulièrement connecté à *L'Heure des rebelles*, fresque historique centrée autour d'un portrait d'un officier supérieur originaire des hauts plateaux du Sud-Kivu²⁶. Lieve Joris décide de partir pour un court voyage à pied à travers cette région pour mieux comprendre la mentalité de cet homme resté énigmatique pour elle. Court voyage donc à l'échelle de l'immense Congo mais qui, en l'absence de datations précises à la manière d'un carnet de route, nous immerge, au gré de haltes plus ou moins longues et de marches difficiles en altitude, dans un univers de brumes et de pluies froides où les repères temporels s'estompent peu à peu. D'ailleurs, remarque-t-elle : « Il était préférable de rester en mouvement ici, car, dès qu'on s'arrêtait, le temps s'immobilisait²⁷ ».

Lieve Joris n'a aucune mission révolutionnaire à accomplir, aucun matériel ethnologique à collecter pour une thèse, elle voyage avec une valise et un sac à dos, elle n'a pas d'argent à distribuer pour construire des écoles, elle ne parle même pas les langues locales – fort nombreuses il est vrai –, elle n'est là que par une sorte de fidélité à une enfance belge dont des lambeaux remontent dans ses rêves. Avec les gens éberlués par la présence d'une Blanche dans ces terres désolées, elle parle, comme une femme ordinaire, de sa mère, de sa famille, de son pays et elle donne de cette rencontre de cultures un récit tantôt amusé, tantôt découragé.

Récit amusé lorsqu'elle se voit contrainte de s'inventer un mari et surtout des enfants pour répondre à la pression de ses interlocuteurs qui ne peuvent littéralement pas comprendre qu'une femme puisse choisir de ne pas être mère ou lorsqu'elle mesure la difficulté d'expliquer sa position agnostique en matière de religion. Il y a des choses qui ne passent pas et il vaut mieux garder pour elle certaines réflexions « occidentales » qu'elle couche néanmoins sur le papier sous forme d'interrogations désabusées et laissées sans réponse. Récit plus grave et attristé lorsque, par exemple, elle constate que ce qu'elle peut dire à des enfants qui n'ont jamais vu un vélo ou ne connaissent pas l'électricité ne les atteint pas : « ils me regardaient avec de grands yeux, mais

mes mots ne les atteignent pas²⁸ ». Elle reste une Blanche dont l'apparition soulève des *Mana-wééh* ! de stupeur ravie et qu'on se dispute mais venue d'un ailleurs totalement inconnu.

Pourtant Lieve Joris se sent « légère et heureuse, comme si j'étais arrivée chez moi dans ce paysage ancestral²⁹ », elle ne se lasse pas d'écouter les doléances des Banyamulenge (populations congolaises venues du Rwanda depuis longtemps mais vus par leurs adversaires comme restés des Tutsi) contre les Bembe, les Fulero, les Shi, voire les Hutu rwandais et, à l'inverse, celles des Bembe, des Fulero ou des Shi à l'encontre des Banyamulenge. Ainsi se dessine une très fine cartographie des représentations qui nourrissent à l'infini les conversations au sein de cette mosaïque ethnique de populations qui vivent sans s'intégrer les unes aux autres mais se croisent et vivent ensemble, en haut, sur les hauts plateaux.

D'en bas montent les rumeurs de la vallée où sont les villes, où l'on rencontre des Blancs, et, où vous vous heurterez à coup sûr aux barrages de militaires de tout acabit. L'autre Congo, « joyeux, bordélique³⁰ » qui s'oppose au Congo où l'on cherche le contact tout simplement « pour rester en vie, pour surtout ne pas rater une seule occasion³¹ ».

Que nous apprend cette confrontation ? Que le terrain donne à chacun la part de vérité qu'il y cherche ? Oui, assurément. Mais ce serait là une conclusion bien généralisante et abusivement relativiste. Disons plutôt que lorsque le terrain – africain ici mais situable partout ailleurs dans le monde – est homogénéisé par un regard idéologique extérieur, il n'est plus réaliste. Ce qui peut expliquer, non l'échec en soi de l'expédition guévariste dont les causes sont plus nombreuses, mais le sentiment amer d'incompréhension qu'on lit derrière l'assurance marxiste du discours du Che. Ce sentiment de l'incompréhension du discours occidental, Lieve Joris, l'éprouve aussi, on l'a dit, mais forte de sa petitesse, elle approche plus près de la diversité qui se cache derrière l'appellation géographique et géopolitique de Sud-Kivu, faisant comprendre qu'il ne s'agit pas tant de différences observables comme des données ethnologiques mais de différences relationnelles qui vivent dans et par les représentations que chacun a de l'autre. L'histoire récente du Rwanda, comme peut-être celle de tous les génocides, montre que ces représentations peuvent être exacerbées et manipulées de sorte à mettre en mouvement ces populations rurales que Guevara pensait insensibles à tout.

Second enseignement. En 1965, Che Guevara ne voit partout que des soldats au service de l'impérialisme et des paysans opprimés mais pas révoltés. On est d'un côté ou de l'autre. Lieve Joris voit des paysans éleveurs héritiers de représentations culturelles différentes en haut dans les montagnes et, en bas, des populations qui vivent dans la culture urbaine moderne.

Pourtant il semble que cette dichotomie ville / campagne puisse et doive elle aussi être soumise à critique et que la « floraison de mers » et d'« archipels » soit insuffisante à bien expliquer les faits en prétendant opposer une pluralité babélique à une autre pluralité, moderne et

Ville et modernité

Une longue tradition moderniste a imposé un canevas explicatif polarisé opposant modernité et tradition, ville et campagne, centre et périphérie, culture et nature, rationalité dure de l'espace urbain et irrationalité molle du monde rural. Ce dualisme tient-il la route ? De plus en plus nombreux sont les romanciers ou les anthropologues, les uns et les autres gens de terrain, à montrer, chacun dans son langage, que la modernité est une réalité fluide et négociable, une hégémonie inachevée. L'écrivain Sony Labou Tansi écrit à partir de Kinshasa :

Ce pays danse et broute les feuilles vertes des zaïres. La ville respire comme un cœur de bœuf. Elle commence à venir au monde. En retard mais au galop, elle vient, Kin-Kiese³².

L'anthropologue Filip De Boeck pense, quant à lui, qu'à Kinshasa « l'urbain et le rural se déconstruisent constamment dans le cadre postcolonial³³ » et que cette ville se voit elle-même dans trois miroirs, celui, européen, du colonialisme, celui de la tradition et de la morale villageoise, et désormais celui de la diaspora.

Les « parlars jeunes », étudiés par de nombreux travaux de sociolinguistique, s'observent dans pratiquement toutes les villes africaines, tant francophones qu'anglophones, lusophones ou arabophones : ce sont des codes qui permettent de dépasser le clivage groupal³⁴. Filip De Boeck souligne que l'hindoubill³⁵, langage codé des Bills, surnom tiré du nom de Buffalo Bill, le cow-boy légendaire choisi par des jeunes constitués en bandes, avec des chefs, des chanteurs et des lieux, a abouti à reterritorialiser la ville d'une autre manière, jouant un rôle important dans la déconstruction et la reconstruction de l'espace urbain : « Le billisme a joué un rôle fondateur dans une grande part de la culture de la jeunesse actuelle³⁶ ».

Ce travail, dans un contexte d'effondrement du système éducatif, a trouvé son expression dans la chanson et depuis quelque temps dans le langage des sms et des méls. La disparition progressive des livres et le sentiment que la modernité occidentale était faux-semblant et tricherie ont ouvert à l'imaginaire collectif un immense espace d'expression et donné à la rumeur une vigueur impressionnante (à propos des épidémies, des maladies, des morts).

Les romans de Patrice Nganang, dans leur évocation de la vie quotidienne à Yaoundé et à Douala, montrent très bien comment dans les espaces quadrillés par les « maquis », les rumeurs les plus diverses naissent soudain, enflent et se

propagent très vite. Les sous-quartiers vivent au rythme du congossa : le congossa parle avec assurance d'un voleur de bangala, d'un homme qui a six testicules, de vampires, du président qui ne serait pas camerounais, d'empoisonneurs, etc. ; bref les « refabricateurs de réalité » se retrouvent « devant presque tous les bars, devant presque toutes les boutiques³⁷ ». Et sur la base de leurs propos, les foules peuvent lyncher le premier venu, attaquer un commissariat, voire se mettre en marche vers les lieux du pouvoir pour s'y faire massacrer par la police et l'armée : « les commentaires du quotidien sont l'ivresse qui chaque jour aide les habitants de Madagascar à noyer leur misère têtue dans la mégalomanie³⁸ ».

Les écrivains qui veulent parler de ces nouveaux imaginaires qui croissent dans les espaces urbains africains ne choisissent pas telle ou telle langue, ils écoutent les parlures métissées, créolisées, pidginisées. Les propos d'Édouard Glissant que nous avons suivis au début permettent de prendre en charge cette nouvelle modernité qui résulte d'un mixage des imaginaires urbains et des imaginaires villageois, nous l'avons dit, à condition d'en rester à un grand niveau de généralité et d'un certain prophétisme. Mais qu'en est-il d'un propos comme celui qu'on peut lire dans *Temps de chien* :

Jou me lou thùp mbe cet enfant-ci va dépasser son père-a ? C'est mon enfant, c'est mon enfant ! Il est juste fort pour gonfler ! N'est-ce pas voilà son enfant-là qui est en train de banditer déjà ici dehors³⁹ ?

Créole, pidgin, parler jeune ? Aucun de ces termes que proposent les linguistes n'est satisfaisant si on les prend comme désignant des objets linguistiques, des sortes de langues. Toute modernité, fût-elle hybride elle-même, est en quête de son expression et se définit dans et par cette quête. Parlons de créolisation, de pidginisation et de jeunisation. La créolisation se produit dans un cadre diglossique, mettant en contact une langue dominante et une ou des langues dominées ; elle s'applique au contexte caribéen puisque des Occidentaux y imposèrent leur langue à des populations soumises et contraintes de s'accommoder de leurs maîtres. Ce n'est pas le cas au niveau quotidien dans les grandes villes d'Afrique d'aujourd'hui : seul dans la phrase ci-dessus, « banditer » dérive autrement du français et pourrait figurer dans un inventaire du français d'Afrique, (avec peut-être aussi « gonfler »). Les autres particularités présentes sont autochtones⁴⁰ et renvoient à des matrices prosodiques présentes à des titres divers dans la parlure des langues africaines, marqueurs d'intensité ou renforcements déictiques. Cette phrase n'est pas non plus un spécimen de parler jeune, lesquels obéissent à des critères groupaux.

Conclusion

Ce qu'on peut dénommer « pidginisation » semble plus près de la réalité linguistique et culturelle. Il s'agit de créer une identité sans identité, un mixte à ce point mixte que la nature de ses constituants, variables selon les aires culturelles, soit neutre. Les espaces comme les marchés, les « maquis », les carrefours de la joie, sont tous des lieux urbains au sens large, quoiqu'ils puissent se développer loin du centre des grandes villes⁴¹. Le français ou l'anglais peuvent en être totalement absents quoique la diversité linguistique y domine. L'essentiel est que les discours qu'on y tiendra soient suffisamment diversifiés pour n'être appropriables par personne d'autre que ce qu'on appelle, faute de mieux, les gens ou le peuple, collectivement.

Les romans de Ken Saro Wiwa et de Kourouma⁴² ont illustré comment l'imaginaire peut s'investir dans de tels lieux, à partir du cas particuliers des enfants-soldats, gosses des campagnes lancés dans ces lieux de guerre qui sont des excroissances monstrueuses – faut-il dire des métastases⁴³ ? – des villes et de la modernité hybride qu'elles génèrent, en Afrique plus qu'ailleurs.

1 Université de Cergy-Pontoise.

2 Glissant, Édouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, XIII, p. 80-81.

3 Pour une réflexion terminologique sur les termes *terre*, *terrain*, *terroir*, *territoire*, voir ma contribution dans les actes (à paraître) du colloque APELA 2009, « Littératures africaines et territoires ».

4 Heller-Roazen, Daniel, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 69 [édition originale en anglais, 2005].

5 Voir, par exemple, Veyne, Paul, *L'Inventaire des différences. Leçon inaugurale au Collège de France*, Paris, Le Seuil, 1976 ; Détienne, Marcel, *Comment être autochtone*, Paris, Le Seuil, 2003 ; et Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007. Voir aussi les contributions réunies dans *Pensées pour le nouveau siècle*, sous la dir. de Aliocha Wald Lasowski, [entretiens] avec Jean Allouch, Jean-Claude Ameisen, Alain Badiou... [et al.], Paris, Fayard, 2008.

6 Wald Lasowski, *op. cit.*, p. 69.

7 Voir Quillier, Patrick, « Plus d'une langue... À propos de l'hétéroglossie chez Fernando Pessoa », in Karafiath, Judith et Ropars, Marie-Claire, *Pluralité des langues et mythes du métissage. Parcours européen*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004, 209, p. 92.

8 *Ibid.*, p. 94.

9 Cité dans Quillier, *op. cit.*, p. 96.

10 Dakhli, Jocelyne, *Lingua franca. Histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, Actes Sud, 2008, 591 p.

11 *Ibid.*, p. 475.

12 On pense à Calvet, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*, Payot, 1974.

13 Dakhli, *op. cit.*, p. 486.

14 Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 42.

15 Glissant, *Philosophie de la relation*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

16 Où l'on souligne le caractère métaphorique de la pensée de Glissant...

17 Cet exemple et ceux qui suivent sont étudiés dans le n° 100 de la revue *Politique africaine*, « Cosmopolis. De la ville, de l'Afrique et du monde », n° dirigé par Dominique Malaquais et Nicolas Robelin, Paris, Karthala, 2006.

18 Senghor, Léopold Sédar, « Éthiopiennes », in *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964, p. 148.

- 19 Besson, Patrick, *Mais le fleuve tuera l'homme blanc*, Paris, Fayard, 2009, p. 42.
- 20 Camara, Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Pocket, 1976 [1^{re} éd. : Plon, 1953].
- 21 Che Guevara, Ernesto, *Journal du Congo, souvenirs de la guerre révolutionnaire*, traduit de l'espagnol (Argentine) par René Solis, Paris, Mille et une nuits, 2009, 382 p. ; Joris, Lieve, *Les Hauts plateaux*, récit traduit du néerlandais par Marie Hooghe, Arles, Actes Sud, 2009, 135 p.
- 22 Che Guevara, *op. cit.*, p. 331-368.
- 23 *Ibid.*, p. 334.
- 24 *Ibid.*, p. 355.
- 25 *Ibid.*, p. 360.
- 26 Joris, Lieve, *L'Heure des rebelles*, traduit du néerlandais par Marie Hooghe, Arles, Actes Sud, 2007.
- 27 Joris, *Les Hauts plateaux*, *op. cit.*, p. 113.
- 28 Joris, Lieve, *Les Hauts plateaux*, *op. cit.*, p. 102.
- 29 *Ibid.*, p. 95.
- 30 *Ibid.*, p. 123.
- 31 *Ibid.*, p. 45.
- 32 « Le sexe de Matonge », texte publié dans *Autrement*, hors-série n° 9, 1984, p. 257-265, et repris dans *Politique africaine*, « Cosmopolis, de la ville, de l'Afrique et du monde », *op. cit.*, p. 118-122.
- 33 De Boeck, Filip et Plissard, Marie-Françoise, *Kinshasa, récits de la ville invisible*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2005, p. 41. L'épigraphie de cet ouvrage est emprunté à Sony Labou Tansi : « Kinshasa ne sera jamais New York. Tant mieux d'ailleurs. Chaque ville a son âme. Chaque ville a son corps, sa peau, son intelligence, sa bêtise, son côté monstre, sa poétique, sa part de mystère... ».
- 34 Sans que l'appartenance ethnique et linguistique à telle ou telle culture soit nécessairement obliérée.
- 35 Mélange de français, de lingala, d'anglais et de langues vernaculaires locales.
- 36 De Boeck, *op. cit.*, p. 40.
- 37 Nganang, Patrice, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001, p. 201.
- 38 *Ibid.*, p. 281.
- 39 *Ibid.*, p. 154.
- 40 Ce qui, on l'aura compris, ne veut nullement dire ici atavique, remontant d'un fonds primitif authentiquement africain, mais signifie produites par le nouveau terrain qui émerge de la ville africaine.
- 41 Comme on le voit bien à la fin du récit de Lieve Joris lorsqu'elle évoque Uvira.
- 42 On pense particulièrement à *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (Paris, Seuil, 2000) et à *Sozaboy : Petit minotaure* de Ken Saro-Wiwa (Arles, Actes Sud, 1998).
- 43 Voir Delas, Daniel, « Métastases du discours postcolonial, de *Machin la Hernie à L'état honteux* », in *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, sous la direction de Papa Samba Diop et Xavier Garnier, *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 40, Paris, L'Harmattan/Université de Paris 13, 2007, p. 65-74.

LITAF : une base de données de littératures africaines au carrefour de tous les questionnements

Virginia COULON¹

Résumé : LITAF a vingt ans. Base de données de littératures africaines subsahariennes d'expression française, elle n'aurait pas pu exister sans l'appui et les encouragements constants d'Alain Ricard. Ce texte fait le bilan de ces années d'aventures et de défis qui ont présidé à l'élaboration de la Base et s'interroge – avec franchise – sur les apports et les enseignements de cette entreprise.

In 1987, alors que la revue *Notre Librairie* me demande de préparer un numéro spécial bibliographique, l'idée m'est apparue comme une évidence : il fallait profiter de cette occasion pour procéder en même temps à la construction d'une base de données. Ce serait le moyen d'éviter, lors des mises à jour, les éternelles reprises et répétitions². L'informatique n'en était qu'à ses débuts, et hormis les gros laboratoires impliqués dans des projets très pointus, les bureaux universitaires étaient très peu équipés – avoir un ordinateur personnel était impensable. On évoquait déjà cependant l'« efficacité » et les « gains de temps » que l'on pouvait réaliser grâce à son utilisation. Une autre occasion s'était cependant présentée l'année précédente : la possibilité offerte aux enseignants-chercheurs des universités françaises de suivre en toute gratuité un stage de formation dans le cadre du « Plan informatique pour tous ». L'autorisation dûment obtenue auprès de mon vice-président, à l'Université Montesquieu-Bordeaux IV – il devait sûrement mal comprendre pourquoi une littéraire voulait se former à l'informatique – et me voilà inscrite au stage de 200 heures qui s'est déroulé en juillet et septembre 1986.

Lorsque j'ai commencé à rassembler les titres pour ce qui allait devenir le n° 94 de *Notre Librairie*, j'avais, par conséquent, un *petit* savoir informatique (il faut se méfier des « petits savoirs » dans ce domaine...) et convaincue qu'une base de données allait résoudre à jamais la question des mises à jour

bibliographiques. C'était simple : il suffisait de faire quelques saisies au fur et à mesure des parutions ; on « tournait ensuite la manivelle » – la métaphore convenait, me semblait-il –, et par magie, une nouvelle bibliographie était à la disposition de tous. J'étais motivée aussi, avouons-le, par une urgence : il fallait au plus vite reprendre les travaux bibliographiques laissés en suspens par Thérèse Baratte-Eno Belinga qui avait fait savoir que la quatrième édition de sa *Bibliographie des auteurs africains de langue française*, parue en 1979, serait bien la dernière³.

Lorsque j'ai pris la décision de créer LITAF, près de dix ans s'étaient déjà écoulés depuis cette édition. Entre-temps, la production littéraire en français de l'Afrique subsaharienne avait presque doublé : ne pas poursuivre les travaux bibliographiques revenait à ignorer près de 50 % de la production littéraire de l'Afrique francophone. Je me suis sentie investie d'une mission !

À l'époque, je ne voyais pas ce qu'il pouvait y avoir de démentiel dans la démarche que je me proposais d'entreprendre – et qui comportait une bonne dose de naïveté et d'inconscience. Car le parcours n'a jamais été aisé, malgré le soutien indéfectible d'Alain Ricard, directeur du groupe de recherche du CNRS (le GDR « Langues, livres et littératures d'Afrique noire ») qui allait encadrer le projet LITAF jusqu'en 2001, l'année de la dissolution par le CNRS de tous les « petits » groupes de recherches. Les questions matérielles et financières étaient un défi constant. Un GDR a peu de ressources et il fallait constamment chercher des moyens supplémentaires pour faire face à l'achat et au renouvellement du matériel, pour payer les missions de collecte en Afrique et pour assurer quelques vacances⁴.

Au cours de ces années, LITAF a tout de même pu bénéficier d'appuis précieux, à commencer par des soutiens dans la communauté universitaire et civile bordelaise. Le site Web de LITAF n'aurait jamais vu le jour sans les appuis du Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux qui mit à ma disposition un serveur, du service de communication de l'Université Montesquieu-Bordeaux IV qui participa à la conception du site, et du Conseil régional de l'Aquitaine qui a soutenu les travaux de LITAF pendant quatre ans, de 1997 à 2000. L'Agence universitaire de la francophonie a, en outre, financé une mission de collecte en Afrique ainsi que la création d'un cédérom collectif, assortie de deux éditions papier de la base. Tout récemment l'Organisation internationale de la francophonie a consenti une subvention au titre de l'année 2008, qui a bien servi pour assurer la consolidation des données.

Mais il s'agissait à chaque fois d'aides ponctuelles. La dure réalité est que la question de la pérennisation n'a jamais été résolue et se pose avec autant d'acuité aujourd'hui qu'il y a vingt ans...

C'est le manque de moyens qui a présidé en effet au tout premier choix que nous devons effectuer, celui du logiciel pour la gestion de bases de données. Très tôt, notre choix s'est orienté vers le logiciel ISIS développé par l'UNESCO,

en raison de sa gratuité et de son utilisation par des équipes déjà implantées dans le Sud. Avec le recul, on peut penser que ce n'était pas une mauvaise décision, bien qu'aujourd'hui, ISIS paraisse bien désuet. Ce choix a cependant atteint ses limites : afin de doter LITAF de fonctionnalités plus performantes dans l'univers de l'Internet, il faudra procéder très bientôt à la reconfiguration de LITAF sous les normes MySQL. Mais ISIS nous a rendu bien des services. Une fois assimilé, avec quelque peine, le langage de formatage du logiciel, il permet de produire avec une grande facilité des bibliographies de tous ordres, presque totalement mises en forme. Il suffit ensuite de les basculer sous Word pour y apporter quelques touches définitives. Cela a grandement facilité la parution de tous les tirages papier auxquels LITAF a donné lieu.

L'aventure de LITAF dure donc depuis plus de vingt ans déjà. Tout est loin d'être parfait, mais, avec un certain nombre de réalisations derrière elle, la Base a un premier grand mérite : elle fonctionne. En 2010, nous pensons avoir le recul nécessaire pour oser poser quelques questions, fussent-elles gênantes : Quels sont les apports de LITAF ? Quels enseignements faut-il en retenir ?

Les apports de LITAF

Abstraction faite des épreuves matérielles auxquelles LITAF devait faire face tout au long de ces vingt dernières années, il est possible d'affirmer que la Base a réussi un premier pari, celui d'exister, de fonctionner et d'être disponible à tous. Devenue une véritable référence en la matière, LITAF n'a pas d'équivalent, ni en France, ni à l'étranger. La Base est seule à recenser et à annoter systématiquement toutes les éditions de littérature africaine francophone (épuisées et disponibles, françaises et étrangères), y compris les bandes dessinées et les écrits pour l'enfance et la jeunesse. Les œuvres littéraires publiées sur le continent africain par les maisons d'édition locales ne sont évidemment pas négligées. Elles représentent même – la chose mérite d'être soulignée – plus de 40 % des notices de la base ! Mais LITAF ne s'arrête pas là puisqu'elle recense aussi les ouvrages et articles critiques qui traitent de ces littératures, quels que soient le lieu ou la langue de publication. Les écrits critiques de nos collègues qui habitent sur le continent africain y figurent en bonne place et la saisie des revues publiées en Afrique est déjà bien avancée (quelques exemples : les *Annales Aequatoria*, les *Annales* des universités d'Abidjan, de Dakar et de Yaoundé, le *Bulletin de IFAN*, *Éthiopiennes*, *Zaire-Afrique* – devenu *Congo-Afrique*...) ⁵.

LITAF compte actuellement près de 25 000 notices d'œuvres littéraires et d'écrits critiques et a connu plusieurs formats de diffusion : trois numéros spéciaux de la revue *Notre Librairie* ainsi que deux éditions papier ⁶. Un

cédérom publié par l'Agence universitaire de la francophonie a vu le jour en 2000. Regroupant trois bases de données (LITAF pour l'Afrique subsaharienne, LIMAG pour le Maghreb, LITOI pour l'océan Indien), le cédérom *Orphée 2 : Bibliographie sur les littératures francophones en littérature générale et comparée* offre ainsi un aperçu des littératures de la totalité de l'Afrique continentale, incluant les îles de l'océan Indien.

Cependant devant l'évolution de l'Internet ces dernières années et la tendance qui prévaut à la libre diffusion des informations, il est vraisemblable qu'il n'y aura plus d'édition sous cette forme.

L'autre atout de LITAF est son site Internet (www.litaf.cean.org), conçu en collaboration avec le service de communication de l'Université Montesquieu-Bordeaux IV et mis en ligne sur le serveur du Centre d'études d'Afrique noire de Bordeaux en août 1999. Grâce à son moteur de recherche, le site de LITAF donne actuellement accès à plus de 10 000 notices de littérature francophone de l'Afrique, au sud du Sahara : roman, théâtre, poésie, nouvelles, essais mais aussi littérature pour l'enfance et la jeunesse, bandes dessinées, littérature traditionnelle, traductions...

En juin 2009, plus de 2 000 titres de critique littéraire (monographies) furent également mis en ligne.

Seul bémol dans ce bilan : les notices critiques sont restées trop longtemps cachées dans l'ordinateur qui gérant la base, privant la communauté scientifique d'informations utiles. La raison était essentiellement juridique et tenait au contrat d'exclusivité signé avec l'éditeur de la *Bibliographie francophone*... Cependant, grâce à l'intervention de l'Agence universitaire de la francophonie, cet obstacle a été levé, rendant possible la mise en ligne de toutes les notices contenues dans la base. Depuis début juillet 2010, les usagers du site Web disposent donc de près de 25 000 notices de littérature de création et de critique littéraire accessibles selon un grand nombre de mots clés.

Les enseignements de LITAF

Nous avons qualifié l'aventure de LITAF de « démentielle », tellement les tâches se sont révélées titanesques. Les choses ne se sont évidemment pas présentées sous cette lumière en 1987, mais au fur et à mesure que LITAF se construisait, ce que nous tenions pour simple, se révélait dans toute sa complexité ; ce qui semblait évident devenait moins transparent, ce qui était certitude se transformait en interrogations.

Nous nous limiterons ici à l'exposé de trois de ces interrogations, mais elles sont fondamentales : Qu'est-ce une œuvre littéraire « africaine » ? Qu'est-ce

qu'un genre littéraire ? Qu'est-ce un auteur « africain » ?

Première évidence : la matière première d'une base de données littéraires est constituée... d'œuvres littéraires ! La structure de LITAF a donc été conçue autour d'un bordereau (une notice) contenant un certain nombre de « champs » (ou étiquettes) informatiques dans lesquels l'on range chaque parcelle d'information bibliographique : nom de l'auteur, titre de l'ouvrage, genre littéraire, lieu de publication, nom de l'éditeur, pagination, collection, n° ISBN, mots-clés, source de l'information, résumé...) et à partir desquels on peut choisir de faire des tris (le logiciel ISIS est, en effet, structuré autour de champs et non de tables).

Nous nous sommes d'emblée interrogés sur la légitimité à saisir ou à ne pas saisir de façon spécifique, à inclure ou à exclure, à séparer en somme, ce qui était « littéraire » de ce qui ne l'était pas ! Le cas des essais fournit l'exemple le plus frappant de ce dilemme. Si l'on admet aisément que l'essai littéraire, par sa nature même, doit figurer dans LITAF, que dire des essais sociologiques, historiques, philosophiques, politiques voire théologiques ? Consulté à ce sujet aux premiers jours de LITAF, Bernard Mouralis avait plaidé avec conviction pour l'inclusion de l'essai théologique. Et nous avons parfois suivi son avis puisque LITAF contient, par exemple, quelques titres du « théologien africain en boubou⁷ », le Camerounais Jean-Marc Ela. Nous ne l'avons pas suivi d'une manière systématique, et bien des ouvrages théologiques ne figurent pas dans la base. LITAF contient aussi quelques écrits d'hommes politiques, dont bien entendu, les autobiographies des grands leaders politiques associés à des luttes historiques anticolonialistes (Nyerere et Kenyatta) et antiapartheid (Mandela), pour en rester aux traductions. On trouve aussi dans LITAF *La Pensée politique de Patrice Lumumba* avec une préface de Jean-Paul Sartre (Présence Africaine, 1963) et *Écrits sous maquis* de Ruben Um Nyobé (L'Harmattan, 1989), sans oublier la série des *Liberté* de Léopold Sédar Senghor ! Évoquons aussi le cas de Sékou Touré, l'homme politique guinéen affligé de « scribomanie » (l'expression est de Bernard Mouralis), qui ne concevait pas l'action politique sans le support de la littérature et qui a signé un grand nombre d'écrits littéraires, sans en être nécessairement l'auteur. Il serait impensable que les notices de ses poèmes militants et ses articles et ouvrages sur « révolution et culture » ne figurent pas dans LITAF.

Assurément, beaucoup d'essais importants manquent encore à la base, faute de temps pour les saisir le plus souvent. En fin de compte, cependant, nous n'avons jamais voulu trancher définitivement cette question. Face au doute, nous avons toujours opté pour l'inclusion, qui nous semblait plus légitime, intellectuellement. Nous laissons à l'usager de la Base la liberté de jouer pleinement son rôle dans des questionnements de ce type.

Les problèmes générés par les décisions d'inclusion et d'exclusion prennent des tournures différentes lorsqu'il est question de saisir les textes d'écrivains

comme Jean Pliya (Bénin) ou Zamenga Batukezanga (République Démocratique du Congo). En plus des textes clairement identifiés comme « littéraires » (pièces de théâtres et nouvelles pour Pliya, romans pour Zamenga), les deux auteurs ont publié des essais relevant de la psychologie, de la spiritualité ou de l'hygiène et de la santé : LITAF contient au moins trois ouvrages de Pliya et de Zamenga qui appartiennent à ces catégories⁸. Est-il possible, en effet, d'avoir une vision générale de l'œuvre d'un auteur sans prendre connaissance de la totalité de ses écrits ?

En vertu du principe de la plus large inclusion, il faudrait donc rapidement procéder à la saisie de la totalité des ouvrages de sciences humaines, en particulier ceux de Jean Pliya qui tout au long de sa vie de dramaturge et de nouvelliste s'est beaucoup soucié de questions de santé, de spiritualité et de pédagogie⁹.

D'autres questions se posent, en outre, pour des genres habituellement admis comme relevant du littéraire, le roman, par exemple. En effet, saisir l'étiquette « Roman » dans le champ « Genre littéraire » d'une base de données institue cette œuvre comme « Roman ». Certaines œuvres, pourtant, pourraient appartenir à plusieurs genres, comme *La Savane rouge* de Fily Dabo Sissoko (Presses universelles, 1962), *Silence on développe* de Jean-Marie Adiaffi (Nouvelles du Sud, 1992) ou *Lagon, lagunes : tableau de mémoire* de Sylvie Kandé (Gallimard, 2000, coll. « Continents noirs »), trois œuvres à mi-chemin entre autobiographie, roman et poésie. On a beau contourner le problème du genre unique par une signalisation dans le champ « Résumé » et par l'adjonction du terme « genre multiple » aux mots-clés descripteurs de l'œuvre, au moment du tri, le système, implacable et simplificateur, classera l'œuvre dans la catégorie « Roman ».

En ce qui concerne les mots-clés, LITAF a pris le parti, dès l'origine, de ne pas imposer de thésaurus prédéfini mais de procéder à l'élaboration de celui-ci au fur et à mesure des saisies, tout en adhérant aux grandes lignes du thésaurus minimal utilisé par la Bibliothèque nationale de France. La raison en était que les thésaurus existants étaient loin de pouvoir rendre compte de tous les descripteurs qu'il fallait mettre en œuvre, aussi bien pour les écrits littéraires que pour les écrits critiques. Un thésaurus propre à LITAF s'est donc élaboré progressivement, dont la liste suivante donne un aperçu (non exhaustif), selon les possibles axes de recherche :

culture et développement ; histoire ; histoire littéraire ; industrie du livre ; instances littéraires et légitimation ; langue d'écriture ; choix de la langue ; lieux narratifs (dans les textes littéraires) ; personnages ; statut de l'écrivain ; sociologie de la littérature ; sous-genres ; théâtre (production et métier) ; cinéma ; thèmes littéraires ; théories et concepts¹⁰.

Le thésaurus de LITAF contient actuellement plus de 5 700 termes, nombre sans doute excessif qu'il faudrait réexaminer. À l'usage, il s'est pourtant avéré que cette manière de procéder a eu un effet aussi positif qu'inattendu, celui de permettre le suivi, en temps réel en quelque sorte, de l'évolution de la

terminologie critique. Ainsi, par un simple jeu de tri croisant la date de publication avec un mot-clé, LITAF peut contribuer à retracer l'historique de nouveaux termes tels que « littérature nationale », « champ littéraire africain », « orature », « palimpseste », « postcolonial » et « postcolonialisme ». On peut également, par un simple comptage, très rapide en informatique, séparer des termes qui ne relèvent que d'un effet de mode, de ceux (plus opérants ?) qui ont survécu à l'épreuve du temps.

La satisfaction que peut procurer la découverte, dans LITAF, de fonctionnalités, telles que celles que nous venons de voir, inattendues et fécondes, est pourtant contrebalancée par un autre sentiment, désagréable celui-là, qui a commencé à nous gagner ces dernières années. En effet, de nouvelles interrogations ont pu menacer les fondements même de la base : LITAF ne serait-elle pas bâtie sur un terrain glissant où tout risque de s'effondrer ?

LITAF se définit, on peut le rappeler, comme un répertoire informatisé de la littérature d'expression française de l'Afrique subsaharienne. Or, sauf exception – mais nous savons maintenant qu'un texte « oral » n'est pas toujours anonyme –, pour parler de littérature africaine, il faut également parler d'« auteurs africains ». Or, la notion « auteur africain » fait aujourd'hui débat. Kossi Efoui, auteur d'origine togolaise installé et publié en France, récuse le terme, préférant le statut d'« auteur » tout court. Le débat a, du reste, pris une nouvelle dimension, depuis l'irruption de la notion de « littérature-monde », après la publication par *Le Monde Congo*, Nimrod (originaire du Tchad), Wilfried N'Sondé (originaire du Congo) et Abdourahman A. Waberi (originaire du Djibouti)¹¹.

La notion d'« auteur africain » montrait déjà, il est vrai, quelques fissures depuis la parution d'ouvrages tels que *Black Paris : the African Writers' Landscape* de Bennetta Jules-Rosette et *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris* d'Odile Cazenave¹². du 16 mars 2007 d'un article intitulé « Pour une "littérature-monde" en français ».

Selon le chapeau de l'article, il s'agissait du « [...] manifeste de quarante-quatre écrivains en faveur d'une langue française qui serait libérée de son pacte exclusif avec la nation ». Parmi les signataires de cet « appel des 44 », comme on le nomme aujourd'hui, se trouvent Koffi Kwahulé (originaire de Côte d'Ivoire), Alain Mabanckou (originaire du Congo) Au moment où nous écrivons ces lignes, Véronique Porra propose, dans ce volume, une réflexion intitulée « La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique ». À côté de l'expression « littérature-monde », on parle depuis peu de « migrance littéraire » et un colloque a été organisé sur ce sujet en avril 2010 au Canada. Le débat ne fait donc que commencer.

Qu'est-ce alors qu'un « auteur africain » ? Est-ce exclusivement celui ou celle qui vit, travaille et publie sur le continent africain ? Faut-il continuer à

saisir dans LITAF des œuvres d’auteurs originaires de l’Afrique mais qui vivent et travaillent désormais en France (ou ailleurs, hors du continent africain), qui ont souvent changé de nationalité et dont les œuvres, écrites ou traduites en français sont publiées essentiellement par les maisons d’édition françaises, belges, canadiennes ou suisses ?

Face aux interrogations de critiques qui évoquent aujourd’hui la « marginalisation » des littératures « définies » par la nation, quelle doit être l’attitude de LITAF ? Faut-il poursuivre la saisie de toutes les œuvres dont l’auteur est originaire de l’Afrique et faire « comme si » la question n’existait pas ? S’agit-il dans ce cas d’un combat d’arrière-garde ? Ce sont des questions bien complexes pour lesquelles nous n’avons pas encore trouvé de réponse...

Outre ces questions, générées par la structure et le fonctionnement de la Base LITAF elle-même, un dernier point mérite d’être évoqué. Bien des choses, en effet, ont changé depuis les débuts de LITAF, il y a vingt ans. Dans le monde d’aujourd’hui, Internet règne en maître et nul ne peut ignorer l’importance de Wikipédia et de « Google Books ». Internet regorge de blogs d’auteurs africains et de sites spécialisés. D’un simple clic, on peut trouver une réponse à (presque) toutes les questions concernant les littératures africaines. On objectera, certes, que ces sites sont très inégaux : rares sont ceux qui atteignent le niveau d’excellence d’un site devenu indispensable, celui sur les femmes écrivaines fondé par Jean-Marie Volet à l’Université de Western Australia¹³. Pourtant, il faut bien affronter la question : y aura-t-il toujours une place pour LITAF ?

Nous ne sommes sans doute pas la mieux placée pour répondre à cette question, bien qu’il faille la poser. Il est également prématuré d’évoquer la fin de la base de données LITAF, même si, comme toute entreprise humaine ayant une vie et une mort, elle est appelée à se métamorphoser ou à périr. Dans le moyen terme, vu la somme d’informations fausses et incomplètes charriées par Internet, LITAF reste un outil fiable qui peut rendre service à toute personne désireuse de se renseigner sur les œuvres littéraires africaines publiées en langue française (et les écrits critiques portant sur ces littératures) – et ce, quelle que soit la définition que l’on donne à la dyade « auteur africain ».

En fin de compte, si leçon il y a dans l’aventure de LITAF, c’est bien celle-ci : il faut avoir l’honnêteté d’admettre qu’un outil peut être à la fois utile et pernicieux. Par sa capacité à fournir des statistiques de tout ordre et par ses fonctions de tri et de croisement d’informations d’ordre littéraire – l’informatique contribuant à la fameuse « réflexion latérale » riche en révélations –, LITAF peut aider à façonner de nouvelles visions du phénomène littéraire africain. Mal employée, elle peut contribuer à donner une vision tronquée ou déformée du fait littéraire. Il revient au critique de faire son travail. Comme le disait Jean-Louis Joubert dans son éditorial du numéro spécial bibliographique de la revue *Notre Librairie* que LITAF avait préparé en 1997, « la carte n’est pas le territoire¹⁴ ».

Tout au long de ces *années LITAF*, à travers difficultés matérielles et périodes de découragement, nous avons toujours été soutenue par Alain Ricard, par cet enthousiasme sans faille qu'il a su transmettre à tous ceux qui font équipe avec lui. Il a ce don inappréciable qui lui permet de faire sentir combien la littérature est essentielle à toute société humaine. Où donne-t-il meilleure expression à cette idée que dans son récent ouvrage *Le Kiswahili, une langue moderne* ?

[C]ontrairement à des idées un peu simplistes, mais très répandues, la littérature n'est pas un phénomène marginal, coïncé entre la vitalité de la parole orale et l'ubiquité médiatique ; elle est un moment central de construction de la représentation de la société. Elle donne forme au discours social : aux rêves, aux conversations, aux projets¹⁵.

Le projet LITAF doit beaucoup à Alain Ricard.

1 Université Montesquieu – Bordeaux IV.

2 *Notre Librairie* me demandant, en fait, de faire la mise à jour d'un numéro antérieur de la revue.

3 Radio/France internationale, Centre de documentation africaine, *Bibliographie des auteurs africains de langue française*, établi par Thérèse Baratte-Eno Belinga, Jacqueline Chauveau-Rabat, Mukala Kadima-Nzuji, Paris, F. Nathan, 1979 (coll. « Classiques du Monde »), 245 p.

4 « L'équipe » de LITAF n'a jamais comporté plus de deux personnes : moi-même secondée d'un vacataire de temps à autre. Le titre de « vacataire historique » de LITAF revient cependant à l'universitaire togolaise Kouméalo Anaté (romancière et poète elle-même) puisqu'elle est associée aux travaux de LITAF depuis plus de dix ans déjà.

5 La liste complète des revues dépouillées est disponible sur le site Web de LITAF (www.litaf.cean.org).

6 « 2 500 titres de littérature : Afrique sud-saharienne », *Notre Librairie*, n° 94, juillet-septembre 1988, 198 p. ; « 1 500 nouveaux titres de littérature : Afrique sud-saharienne », *Notre Librairie*, n° 129, janvier-mars 1997, 143 p. ; « 1 250 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire : 1997-2001 », *Notre Librairie*, n° 147, janvier-mars, 2002, 207 p. ; *Bibliographie francophone de littérature africaine*, Paris, EDICEF/AUPELF, 1994, 143 p. et *Bibliographie francophone de littérature africaine : (Afrique subsaharienne)*, 2^e éd. mise à jour et complétée, Paris, EDICEF/AUPELF, 2005, 480 p.

7 L'expression est celle du sous-titre d'un ouvrage qui lui est consacré : *Jean-Marc Ela : le sociologue et théologien africain en boubou*, entretiens avec Yao Assogba, Paris, L'Harmattan, 1992, 112 p.

8 Pliya, Jean, *La Conquête du bonheur : par la pensée créatrice et la force de l'esprit*, NEA, 1983 ; Zamenga Batuekezanga, *Kindoki : source des philosophies et des religions africaines*, Éd. Zabat, 1996 et *Homme comme toi ?* Assoc. des Centres pour Handicapés, [s.d.].

9 Jean Pliya a également publié des ouvrages sur l'alimentation, des manuels d'histoire à l'usage de l'école élémentaire, des ouvrages sur la pêche, et des textes sur la prière qui ne se trouvent pas encore dans LITAF.

10 Le lecteur est invité à consulter sur le site Web de LITAF (www.litaf.cean.org), l'index des termes de recherche disponible sur la ligne « mots-clés » de la grille de recherche (onglet WebLITAF) et de lire la page « LITAF : mode d'emploi » sous l'onglet « Aide ».

11 Les 44 signataires de ce texte sont (par ordre alphabétique) : Muriel Barbéry, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany

Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, J.-M. G. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

12 Jules-Rosette, Bennetta, *Black Paris : the African Writers' Landscape*, Urbana, IL, University of Chicago Press, 1998, 350 p. ; Cazenave, Odile, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, 316 p.

13 Site l'Afrique écrite au féminin : <http://aflit.arts.uwa.edu.au/FEMEChome.html>

14 Joubert, Jean-Louis, « La carte n'est pas le territoire », in « 1 500 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n° 129, janvier-mars 1997, p. 3.

15 Ricard, Alain, *Le Kiswahili, une langue moderne*, Paris, Karthala, 2009, coll. « Dictionnaires et langues », p. 13.

Bibliographie d'Alain Ricard

I. OUVRAGES

II. OUVRAGES COLLECTIFS

III. ARTICLES

IV. COLLABORATION À DES ENCYCLOPÉDIES

V. RAPPORTS DE RECHERCHE

VI. FILMS, VIDÉOS

I. OUVRAGES

1. *Théâtre et nationalisme : Wole Soyinka et LeRoi Jones*, Paris, Présence Africaine, 1972, 235 p. (coll. « Situations et Perspectives ») ; traduit en anglais sous le titre : *Theatre and Nationalism : Wole Soyinka and LeRoi Jones*, trad. du français par Fémi Osofisan, Ife (Nigeria), University of Ife Press, 1983, 204 p.
2. *Livre et communication au Nigeria : essai de vue généraliste*, Paris, Présence Africaine, 1975, 136 p. (coll. « Adire »).
3. *Mister Tameklor, suivi de Francis-le-Parisien, par le Happy Star Concert Band de Lomé*, Paris, SELAF, 1981, 289 p. (coll. « Langues et civilisations à tradition orale », 42), traduit et annoté par N. Akam et A. Ricard, avec l'enregistrement intégral (deux cassettes) par J. Charron.
4. *Texte moyen et texte vulgaire : essai sur l'écriture en situation de diglossie* [doctorat ès lettres, Université de Bordeaux III, 1981], Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1985, 824 p.
5. *L'Invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, 134 p.
6. *Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, Présence Africaine, 1987, 228 p. (coll. « Situations et perspectives »).

7. *Wole Soyinka ou l'Ambition démocratique*, Paris/Lomé, Silex/Nouvelles Éd. Africaines, 1988, 79 p.
8. *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions/Karthala, 1995, 304 p.
9. *West African Popular Theatre*, avec K. Barber et J. Collins, Bloomington, IN/ Oxford, Indiana University Press/James Currey, 1997, 320 p.
10. *Ebrahim Hussein : théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, Paris, Karthala, 1998, 187 p. (coll. « Les Afriques ») ; traduit en anglais sous le titre : *Ebrahim Hussein, Swahili Theater and Individualism*, Dar es-Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, 2000, 160 p. [trad. par Naòmi Morgan].
11. *Le Campus*, photos de J.-B. Fabre, Bordeaux, Éd. Confluences, 1999, 46 p. (coll. « La Forme d'une ville »).
12. *Voyages de découvertes en Afrique*, Anthologie préparée et présentée par A. Ricard, Paris, Robert Laffont, 2000, 1 059 p. (coll. « Bouquins »).
13. *Excursion missionnaire dans les Montagnes bleues, suivie d'une Notice sur les Zoulas*, édition préparée par A. Ricard et annotée par D. Ambrose, A. Brutsch et A. Ricard, Paris/Johannesburg, Karthala/IFAS [Institut français d'Afrique du Sud], 2000, 211 p. (coll. « Relire »).
14. *Hawaii*, Paris, Karthala, 2001, 165 p.
15. *The Languages and literatures of Africa*, traduction révisée et augmentée de Ricard, 1995, Oxford/Trenton/Cape Town : James Currey/Africa World Press/Dave Philip, 2004, 235 p. [trad. par Naòmi Morgan].
16. *La Formule Bardey : voyages africains*, Bordeaux, Éd. Confluences, 2005, 283 p. (coll. « Traversées de l'Afrique »).
17. *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006, 125 p. (coll. « Littérature des cinq continents »).
18. *Le Kiswahili, une langue moderne*, Paris, Karthala, 2009, 153 p. (coll. « Dictionnaires et langues »).

II. OUVRAGES COLLECTIFS

ÉDITION D'OUVRAGES COLLECTIFS

1. *Problèmes et perspectives de l'éducation dans un État du tiers-monde : l'exemple du Sénégal*, J.-L. Balans, C. Coulon, A. Ricard (éd.), Bordeaux, Centre d'étude d'Afrique noire/Institut d'études politiques/ Université de Bordeaux, 1972, 198 p.

2. *Diglossie et littérature*, H. Giordan, A. Ricard (éd.), Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1976, 184 p.
3. *Théorie des genres et communication*, J.-C. Barat, P. Orecchioni, A. Ricard (éd.), Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1978, 135 p.
4. *Littératures africaines et enseignement*, J. Corzani, A. Ricard (éd.), *Actes du Colloque international*, Bordeaux, Presses de l'Université de Bordeaux, 1985, 533 p.
5. *Semper Aliquid Novi : Littérature comparée et littératures d'Afrique : Mélanges offerts à Albert Gérard*, J. Riesz, A. Ricard (éd.), rédaction V. Porra, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, 404 p.
6. *Le Champ littéraire togolais*, J. Riesz, A. Ricard (éd.), Bayreuth, Université de Bayreuth, 1991, 199 p. (coll. « Bayreuth African Studies », 23).
7. *Interfaces between the Oral and the Written – Interfaces entre l'écrit et l'oral*, A. Ricard, F. Veit-Wild (éd.), n° spécial de *Matatu, Journal for African Culture and Society*, n° 31-32, 2005, xiv-282 p. (coll. « Versions and subversions in African literatures », 2).
8. *L'effet roman : l'arrivée du roman dans les langues d'Afrique*, X. Garnier, A. Ricard (éd.), n° spécial de *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 38, 2006, 311 p.
9. Couchoro, Félix, *Œuvres complètes. Tome 1. Romans*, textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, avec S. Amegbleame, A. Ricard, J. Riesz, London, ON, Mestengo Press, 2005, 802 p.
10. Couchoro, Félix, *Œuvres complètes. Tome 2. Romans*, textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, avec S. Amegbleame, A. Ricard, J. Riesz, London, ON, Mestengo Press, 2006, 794 p.
11. Couchoro, Félix, *Œuvres complètes. Tome 3. Inédits*, textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, avec S. Amegbleame, A. Ricard, J. Riesz, London, ON, Mestengo Press, 2006, 210 p.
12. *Littératures, savoirs et enseignement*, Actes du colloque international organisé par le CELFA et l'APELA, Bordeaux, septembre 2004, textes réunis et présentés par M. Ngalasso-Mwatha avec la collaboration de V. Coulon et A. Ricard, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, 389 p.

DIRECTION DE NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES

1. « Le Théâtre populaire en Afrique de l'Ouest », sous la direction d'A. Ricard, n° spécial de *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 27, n° 1, janv.-mars 1975, 103 p.
2. « Littérature et société », [numéro préparé par A. Ricard], n° spécial de *Politique africaine*, n° 13, mars 1984, p. 3-78.
3. « Des langues et des États », [numéro préparé avec M. Ngalasso-Mwatha], n° spécial de *Politique africaine*, n° 23, 1986, 147 p.

4. « Togo authentique », [numéro préparé avec C. Toulabor], *Politique africaine*, 1987, n° 27, 152 p.
5. « Nigeria : le fédéralisme dans tous ses états », sous la dir. de D. Bach et A. Ricard, *Politique africaine*, 1988, n° 32, p. 2-78.
6. « Au-delà du Prix Nobel », *Notre Librairie*, 1989, n° 98 (« Colloque de Lagos sur les littératures africaine »), 120 p.
7. « Littératures d'Afrique noire », [numéro préparé avec J. Derive], *Revue de littérature comparée*, 1993, n° 1, 202 p.
8. « Traversées de l'Afrique », sous la direction d'A. Ricard, n° spécial des *Cahiers du centre régional des lettres d'Aquitaine* (Bordeaux), n° 2, hiver 1997, 101 p.
9. « The Oral-Written Interface », [numéro préparé avec C. Swanepoel], *Research in African Literatures*, vol. 28, n° 1, Spring 1997, p. 1-199.
10. « Les Arts de la rue dans les sociétés du Sud », sous la dir. de M. Agier et A. Ricard, n° spécial de *Autrepart/Les Cahiers des sciences humaines de l'Orstom* (La Tour d'Aigues, Bondy), n° 1, nouvelle série, 1997, 165 p.
11. « From Archives to Corpus », [numéro préparé avec P. Clark-Taoua], *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 3, Fall 2000, p. 37-146.
12. « La Littérature des Grands lacs », [numéro préparé avec P. Halen], *Études littéraires africaines*, 2002, n° 14, p. 3-49.
13. « Littérature swahilie », [numéro préparé avec X. Garnier], *Études littéraires africaines*, 2003, n° 16, p. 2-47.

PRÉSENTATION D'OUVRAGES

1. « La faim fut le premier cannibale », introduction, in E. Motsamai, J. Machobane, trad. du sesotho par V. Ellenberger [textes préparés pour l'édition par Paul Ellenberger], *Au temps des cannibales* [récits et scènes vécus] suivi de *Dans les cavernes sombres*, [de James Machobane], Titre original : *Mehla ea Malimo*, 1912, *Mahaheng a matso*, 1946, Bordeaux, Éd. Confluences, 1999, 180 p. (coll. « Traversées de l'Afrique »).
2. « Henri Gaden, soldat et ethnologue », in *Henri Gaden, photographe*, Catalogue d'exposition, Bordeaux, Éd. Confluences, 2001, p. 1-3.
3. « Un ouvrage d'imagination absolument original », introduction, in Thomas Mofolo, *L'Homme qui marchait vers le soleil levant* [titre original : *Moeti Oa Bochabela*, 1907], trad. du sesotho par Victor Ellenberger, revue par Paul Ellenberger, avant-propos Paul Ellenberger, Bordeaux, Éd. Confluences, 2003, 157 p. (coll. « Traversées de l'Afrique »).

III. ARTICLES

1. « Les Paradoxes de Wole Soyinka », *Présence Africaine*, nouvelle série bilingue : Revue culturelle du monde noir / Cultural Review of the Negro World, n° 72, 4^e trim. 1969, p. 202-211.
2. « Études ethniques et révolution aux États-Unis », *Revue française d'études politiques africaines*, n° 7, 1970, p. 73-78.
3. « Nationalisme et littérature au Nigeria », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, 1970, p. 22-27.
4. « Essai d'histoire sociale du théâtre noir américain, ou nationalisme et intégration », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 2, 1971, p. 136-155.
5. « Note sur les théâtres orientaux. Quelques livres et un voyage », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 2, 1971, p. 200-208.
6. « Francophone Chapbooks in West Africa : A Bibliographical Note », *Research in African Literatures*, vol. 3, n° 1, Spring 1972, p. 68-69.
7. « La Littérature comparée et les littératures africaines : questions de méthode », *Bulletin de liaison de la société française de littérature comparée*, vol. 2, n° 1, 1971, p. 90-105 ; repris sous le titre : « Littérature "noire" et littératures africaines : questions de méthode », *Année africaine* 1971, Paris/Bordeaux : A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1972, p. 349-360.
8. « La Vie littéraire au Togo », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 22, février 1972, p. 2-8.
9. « Les études africaines aux États-Unis », *Annales de l'Université du Bénin*, n° 1, 1972, p. 135-144.
10. « Université et création artistique au Nigeria », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 22, 1972, p. 52-60.
11. « L. S. Senghor et G. Berger devant l'université française », *Problèmes et perspectives de l'éducation dans un État du tiers-monde : le cas du Sénégal*, Bordeaux, 1972, p. 76-89.
12. « Jean Pliya, écrivain dahoméen », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 27, février 1973, p. 2-9.
13. « Un texte méconnu de Félix Couchoro : la préface de *L'Esclave*, 1929 », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 28, avril 1973, p. 2-7.
14. « Négritude et négrologues / de Stanislas Adotévi », *Le Mois en Afrique, Revue française d'études politiques africaines*, n° 85, janvier 1973, p. 84-85.
15. « Race et histoire littéraire », Centre d'études francophones, Université Paris-Nord (Paris-XIII). *Négritude africaine, négritude caraïbe : les littératures d'expression française*, Paris, Éd. de la Francité, 1973, p. 20-23.

16. « Sociolinguistique et pédagogie du français en Afrique noire », *Année africaine* 1972, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1973, p. 341-352.
17. « Les limites de l'étude d'influence : théâtre nigérian et théâtre anglais », *Actes du VI^e congrès de l'association internationale de littérature comparée*, Budapest, Académie des Sciences, 1973, p. 635-638.
18. « The ORTF and African Literature », *Research in African Literatures*, vol. 4, n° 2, Fall 1973, p. 189-191.
19. « The Concert Party as a Genre : The Happy Stars of Lomé », *Research in African Literatures*, vol. 5, n° 2, Fall 1974, p. 165-179 ; repris sous le titre : « The Concert Party as a Genre : The Happy Stars of Lomé », *Forms of Folklore in Africa : Narrative, Poetic, Gnostic, Dramatic*, B. Lindfors (éd.), Austin/Londres, University of Texas Press, 1977, p. 222-236.
20. « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest : situation et perspectives », *Littérature négro-africaine, Études littéraires*, vol. 7, n° 3, déc. 1974, p. 449-476.
21. « Création théâtrale et pluralisme ethnique », *Études préliminaires*, Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles, n° 7, 1974, p. 169-177.
22. « Sur la périodisation des littératures de l'Afrique noire », in H. Giordan, A. Labarrère (éd.), *Production littéraire et situations de contacts interethniques*, Nice, Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles/Université de Nice, 1974, p. 149-157 (coll. « Études Préliminaires », 7).
23. « Systèmes de communications en Afrique de l'Ouest, essai de description », avec P. Pommier, *Année africaine* 1973, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1974, p. 311-324.
24. « Introduction », in S. Amegleame, *Le Livre éwé : essai de bibliographie*, Bordeaux, Institut d'études politiques de Bordeaux/Centre d'étude d'Afrique noire, 1975, 72 p. ronéot.
25. « Sociologie de la littérature togolaise / de Dovi J. Madjri », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 38, 4^e trim. 1975, p. 57-58.
26. « Shango [suivi de] Le Roi Éléphant / de Ola Balogun », *Présence Africaine*, nouvelle série bilingue : Revue culturelle du monde noir / Cultural Review of the Negro World, n° 93, 1^{er} trim. 1975, p. 234-235.
27. « Islam et littérature en Afrique de l'Ouest », *Le Mois en Afrique*, Revue française d'études politiques africaines, vol. 10, n° 113, mai 1975, p. 79-87.
28. « La Littérature d'expression française en Afrique au sud du Sahara », in Fédération internationale des professeurs de français (éd.), *Anthologie didactique des littératures d'expression française*, Gembloux, Duculot, 1975, p. 17-29.
29. « Le Théâtre entre l'oral et l'écrit au Ghana et au Nigeria », *Recherche, pédagogie et*

- culture*, n° 16 (n° spécial « Regard sur les littératures africaines »), mars-avril 1975, p. 12-20 ; traduit sous le titre « Between Oral and Written Texts : Drama in West Africa », *Educational Theatre Journal*, n° 2, 1976, p. 229-238 ; repris sous le titre « Le théâtre entre l'oral et l'écrit au Ghana et au Nigeria », *Französisch Heute*, 1982, XIII, n° 2, p. 147-156.
30. « Concours et concert : théâtre scolaire et théâtre populaire au Togo », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 27 (« Le Théâtre populaire en Afrique de l'Ouest »), n° 1, janv.-mars 1975, p. 45-80.
31. « The African Image / de Ezekiel Mphahlele », *Canadian Journal of African Studies/ Revue canadienne des études africaines*, vol. 10, n° 2, 1976, p. 370-371.
32. « Politique culturelle et accès à l'information : sur quelques outils récents », *Année africaine* 1974, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1976, p. 239-247.
33. « Remarques sur la naissance du roman policier en Afrique de l'Ouest », in B. Lindfors, U. Schild (éd.), *Neo-African Literature and Culture : Essays in Memory of Janheinz Jahn*, Weisbaden, B. Heymann, 1976, p. 106-110 (coll. « Mainzer Afrika Studien », 1) ; traduit en allemand sous le titre « West Afrika », in Armin Arnold et Josef Schmidt (éd.), *Reclams Kriminalromanführer*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1978, p. 399-401 ; repris sous le titre « Naissance d'un genre : le roman policier en Afrique de l'Ouest », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 25 (n° spécial « Communication et folie »), août-sept 1976, p. 51-53.
34. « Écriture du verbal et multilinguisme », in H. Giordan, A. Ricard (éd.), *Diglossie et littérature*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1976, p. 97-108.
35. « Création théâtrale et pluralisme ethnique », *Études Préliminaires*, n° 7, 1976, p. 169-177.
36. « Multilinguisme et production littéraire en Afrique de l'Ouest », Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977, 11 f. multigr. (coll. « Prépublication. Institut de littérature et de techniques artistiques de masse », 2).
37. « African Literature : A French Perspective », in Thomas A. Hale, Richard K. Priebe (éd.), *The Teaching of African Literature*, Selected Working Papers from the African Literature Association, Austin, TX, University of Texas Press/African Literature Association, 1977, p. 125-138.
38. « Texte et contexte », conférence de Leiden sur la critique littéraire africaine, 20-25 septembre 1976, *Recherche, pédagogie et culture*, n° 28 (« La Communication dans l'enseignement », 2), mars-avril 1977, p. 55.
39. « Un nouveau genre oral : le concert », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 29-30 (« Tradition orale et musique »), mai-août 1977, p. 30-34.
40. « Théâtre et communication de masse : l'exemple du Concert-party au Togo », avec J. Weston, Communications, *International Zeitschrift für Kommunikationsforschung / International Journal of Communication Research / Revue Internationale de la Recherche de Communication*, vol. 3, n° 3, 1977, p. 289-303.
41. « Modes de transmission et modes d'insertion des textes littéraires », *Année africaine* 1976, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux,

42. « Multilinguisme et production littéraire en Afrique de l'Ouest », *West African Journal of Modern Languages / Revue ouest-africaine de langues vivantes*, n° 3, 1978, p. 106-112.
43. « Texte et contexte dans un genre folklorique », in J.-C. Barat, P. Orechioni, A. Ricard (éd.), *Théorie des genres et communication*, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1978, p. 87-96.
44. « Littérature africaine d'aujourd'hui », *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*, vol. 12, n° 3, 1978, p. 456-457.
45. « Popular Theater in West Africa », *Zeitschrift für Kulturaustausch*, vol. 29, n° 2, 1979, p. 262-266.
46. « La Littérature africaine de langue française et ses problèmes actuels », *Année africaine* 1978, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1979, p. 426-436.
47. « La Littérature d'Onitsha », *Année africaine* 1978, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1979, p. 387-396.
48. « Le Mythe de la tradition dans la critique littéraire africaniste », *L'Afrique littéraire*, n° 54-55 (« Mythe et littérature africaine : colloque afro-comparatiste de Limoges »), 4^e trim. 1979-1^{er} trim. 1980, p. 18-23.
49. « Les Parisiens du concert : discours métissé ou discours dominé », *Politique africaine*, n° 5 (« La France en Afrique »), 1982, p. 35-46.
50. « Du romancier au feuilletoniste : les limites de l'écriture de Félix Couchoro », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 57 (« Littératures africaines et universités françaises »), 1982, p. 47-56.
51. « Réflexions sur le théâtre à Lomé : la dramaturgie du concert-party », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 57 (« Littératures africaines et universités françaises »), 1982, p. 63-70.
52. « Le Cinéma populaire nigerian », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 58 (« Mosaïques »), juil.-août-sept. 1982, p. 65-69 ; repris sous le titre « Du théâtre au cinéma yoruba : le cas nigérian », *Cinéaction*, 1983, n° 26, p. 161-167.
53. « Les Conditions socio-institutionnelles de mise en place d'un système de télématique agricole », avec Hélène Dufau-Montillaud, *Actes du Congrès INFORCOM*, Grenoble 1982, Grenoble, PUG, 1983, p. 343-356.
54. « La Production à FR3 : approche institutionnelle », in Edith Rémond (textes réunis par), *Médias, nouvelles stratégies, nouvelles images*, Bordeaux, Institut universitaire de technologie, 1983, p. 55-60.
55. « Introduction », avec P. Lordereau, in *Littératures africaines à la Bibliothèque nationale, 1973-1983*, catalogue établi par P. Lordereau, Paris, Bibliothèque nationale, 1984, p. 5-7.

56. « Le Texte comme lieu et comme enjeu », *Politique africaine*, n° 13 (« Littérature et société »), 1984, p. 3-7.
57. « Looking for the Underground Paradigm », in B. Lindfors (éd.), *Research Priorities in African Literatures*, Oxford/Munich, Hans Zell Publishers/K.G. Saur, 1984, p. 32-44.
58. « Une périodisation simpliste et suspecte : le passage de l'oral à l'écrit », *Recherches et travaux*, n° 27 (« Littératures africaines d'écriture française »), 1984, p. 49-63.
59. « L'Enseignement de la littérature yoruba au Nigeria », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 68 (« Pour une pédagogie des littératures africaines »), oct.-nov.-déc. 1984, p. 40-45.
60. « Le Développement de l'étude des littératures africaines : le paradigme souterrain de la revue "Research in African literatures" », *Année africaine* 1982, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1984, p. 435-446.
61. « Théâtre pour le peuple et théâtre du peuple », *Bulletin de liaison-CREDU*, 16 déc. 1985, p. 42-51.
62. « Theater Research : Questions about methodology », *Research in African Literatures*, vol. 16, n° 1, Spring 1985, p. 38-52.
63. « A Few Thoughts from France », in Arnold Stephen (éd.), *African Literature Studies : The Present State / L'État présent*, Washington D.C., Three Continents Press, 1985, p. 271-274.
64. « Les origines d'un théâtre national africain : le cas nigérian », *Drama and Theatre in Africa*, 1986, p. 65-87 (coll. « Bayreuth African Studies Series », 7).
65. « Au pays des tortues qui chantent », *Dramaturgies, langages dramatiques : mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, A. G. Nizet, 1986, p. 99-103.
66. « Le Théâtre et le cinéma africain (janvier 1984-mai 1985) », *Année africaine* 1984, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1986, p. 299-304.
67. « L'invention du théâtre : Wole Soyinka et la théorie de la rupture », CERPANA, *Nouvelles du Sud*, n° 2, 1986, p. 78-89.
68. « Wole Soyinka et Chinua Achebe : démocratie et nationalisme », *Notre Librairie*, 1986, n° 83, p. 94-97.
69. « Le Quotidien du peuple ghanéen », *Politique africaine*, 1986, n° 21, p. 109-110.
70. « Le Mai nigérian », *Politique africaine*, 1986, n° 23, p. 115-118.
71. « Faim de livres au Nigeria », *Politique africaine*, 1986, n° 23, p. 119-122.
72. « Les origines d'un théâtre national africain : le cas nigérian », *Bayreuth African Studies Series*, n° 7, 1986, p. 65-87.
73. « La Réappropriation de la signature : brèves réflexions sur l'œuvre d'Amadou Hampâté Bâ », *Nouvelles du Sud*, n° 6-7, nov.-avril 1987 (« Islam et littératures africaines »), p. 203-206.

74. « Champ littéraire et littérature nationale : l'exemple du Togo », *Komparatistische Hefte*, n° 15-16, 1987, p. 111-117.
75. « Museum, Mausoleum, or Market : The Concept of National Literature », *Research in African Literatures*, vol. 18, n° 3, Fall 1987, p. 293-303.
76. « James Baldwin à Los Angeles : entretien avec Alain Ricard », *Présence africaine*, 1987, n° 143, p. 219-229.
77. « Salutations to a Wine Lover », in Dapo Adelugba (éd.), *Before our Very Eyes, Tribute to Wole Soyinka*, Ibadan, Spectrum Books, 1987, p. 29-31.
78. « Politique d'éducation et langues africaines au Nigeria », *Bulletin de l'AELIA*, n° 8, 1988, p. 141-148.
79. « La Liberté d'une association », *Politique africaine*, n° 29, 1988, p. 105-109.
80. « France, mère des arts, des armes et des lois », *Politique africaine*, n° 31, 1988, p. 99-102.
81. « Les Wazobiens, les Bendelites et les autres : le fédéralisme et les langues », *Politique africaine*, n° 32, 1988, p. 57-64.
82. « Le kiswahili du monde en Tanzanie », *Politique africaine*, n° 32, 1988, p. 95-98.
83. « En ville, des histoires de famille », *Cahiers de littérature orale*, n° 24, 1988, p. 161-175.
84. « From Foreign to African Languages », in T. Okanlawon (éd.), *Comparative Literature and Foreign Languages in Africa Today*, collection of essays in honour of Wilfried Feuser, Port Harcourt, 1988, p. 14-16.
85. « Nigeria : un colloque à Lagos. Le rôle politique ambigu des écrivains », *Peuples noirs/Peuples africains*, vol. 11, n° 59-60-61-62 (n° spécial : « La Francophonie contre la liberté des peuples africains »), sept. 1987-avril 1988, p. 189-190.
86. « De la lecture à l'écriture », *Bulletin de l'AELIA*, n° 8, 1988, p. 13-18.
87. « Wole Soyinka, prix Nobel de littérature 1986 », *Année africaine 1985-1986*, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, 1988, p. 221-234.
88. « Francophonie, anglophonie, langues africaines », *Notre Librairie*, n° 98, 1989, p. 8-15.
89. « Wole Soyinka, Prix Nobel de littérature », *Commonwealth*, n° 1, 1989, p. 15-24.
90. « Albert Gérard et les littératures en langues africaines », in *Semper Aliquid Novi : Littérature comparée et littératures d'Afrique : Mélanges offerts à Albert Gérard*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, p. 11-20.
91. « European-language writing in subsaharan Africa / de Albert Gérard », *Revue de littérature comparée*, vol. 64, n° 1 bis, janv.-mars 1990, p. 171-174.

92. « Les Humanités peuvent contribuer à l'humanisation », *Politique africaine*, n° 39, 1990, p. 124-139.
93. « Littérature coloniale et littérature africaine : Félix Couchoro », *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 12 (« Le Roman colonial [suite] »), 1990, p. 67-71.
94. « Les Littératures et le pouvoir », in C. Coulon, E. Martin (éd.), *Les Afriques politiques*, Paris, La Découverte, 1991, p. 72-86.
95. « Ebrahim's Predicament », *Research in African literatures*, vol. 23, n° 1, 1992, p. 175-178.
96. « Introduction », avec P. Lordereau, *Littératures africaines à la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. vii-x.
97. « Génération Eyadema : littérature populaire et littérature d'élite », in J. Riesz, A. Ricard (éd.), *Le Champ littéraire togolais*, Bayreuth, Université de Bayreuth, 1992, p. 21-28 (coll. « Bayreuth African Studies », 23).
98. « Les Littératures en langues africaines : évolutions récentes », *Revue de Littérature comparée*, n° 265 (« Littératures d'Afrique noire »), janv.-mars, 1^{er} trim. 1993, p. 79-88.
99. « La Littérature comme institution », *Revue de Littérature comparée*, n° 265 (« Littératures d'Afrique noire »), janv.-mars, 1^{er} trim. 1993, p. 109-113.
100. « French-Language Drama and Theatre », in O. Owomoyela (éd.), *A History of Twentieth Century African Literatures*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1993, p. 227-239.
101. « Introduction », in Sory Camara, *Grain de vision : Afrique noire, drame et liturgie*, Talence, Centre d'étude d'Afrique noire/Institut d'études politiques/Université de Bordeaux I, 1994, 44 p. (coll. « Travaux et Documents », 42).
102. « Post-colonial Reader Lost in a Bush of Ghosts : Theories of Africans by Christopher L. Miller », *Research in African Literatures*, vol. 25, n° 1, Spring 1994, p. 101-106.
103. « Why read *Politique africaine* ? », *Research in African Literatures*, vol. 25, n° 3, Fall 1994, p. 177-180.
104. « Nécessité du travail de la mémoire », *Politique africaine*, 1994, n° 55, p. 111-115.
105. « Solomon Tshekisho Plaatje, de Mafeking à Mmabatho », *Politique africaine*, 1994, n° 56, p. 154-157.
106. « Eugène Casalis, les Bassoutos, la poésie... », in *L'Ethnologie à Bordeaux, Hommage à Pierre Métais*, Bordeaux, Centre d'études et de recherches ethnologiques, 1995, p. 95-106.
107. « Clémentine Faïk-Nzuji, une configuration zaïroise : poète, linguiste, anthropologue », in P. Halen, J. Riesz (éd.), *Littératures du Congo-Zaïre*, Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993), *Matatu*, n° 13-14, 1995, p. 225-234.
108. « Clémentine Faïk-Nzuji : liste des publications », in P. Halen, J. Riesz (éd.), *Littératures du Congo-Zaïre*, Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993), *Matatu*,

109. « La Libération de la parole en Afrique francophone, 1989-1992 », in A. Wynchank, P. J. Salazar (éd.), *Afriques imaginaires : regards réciproques et discours littéraires : XVII^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 281-295.
110. « Régionalisme et assimilation comme stratégies d'écriture chez les premiers écrivains africains », *Études créoles*, vol. 18, n° 2, 1995, p. 49-56.
111. « Identité et pouvoir dans l'œuvre d'Ebrahim Hussein », in H. Willer, T. Förster, C. Ortner-Buchberger (éd.), *Macht der Identität - Identität der Macht*, Münster, LIT, 1995, p. 457-470.
112. « Histoire d'âmes et autobiographie au Zaïre », *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux, 21-23 mai 1994, Paris, L'Harmattan/CELFA, 1996, p. 137-144.
113. « Autonomie et universalité de la littérature camerounaise », in H. Ulferts, M. Franzbach (éd.), *Togo, Kamerun und Angola im euroafrikanischen Dialog*, Dokumentation des 1. Bremer Afro-Romania Kolloquiums vom 26.-28. Oktober 1995, Brême, Universität Bremen, 1996, p. 154-162 (coll. « Bremer Beiträge zur Afro Romania »).
114. « Hunger was the first Cannibal : French Protestant Missionaries, Basutos, and Cannibals », in S. Webber, M.R. Lynd (éd.), with K. Peterson, *Fantasy or Ethnography ? Irony and Collusion in Subaltern Representation*, Papers in Comparative Studies, vol. 8 (1993-1994), 1996, p. 159-169.
115. « Ebrahim Hussein, poeta tra mare e muri... », *Africa e Mediteraneo*, 1996, n° 3, p. 35-39.
116. « Conscience linguistique et littératures de l'Afrique : les passeurs de langue », *Littératures africaines : dans quelle(s) langues(s) ?*, Actes du colloque de Montpellier, 16-18 décembre 1994, *Nouvelles du Sud, Arts, Littératures, Sociétés* (Yaoundé, Ivry-sur-Seine), n° 26, 1997, p. 221-225.
117. « Polygraphes et tractographes ou Littérature et histoire au Togo », in J. Riesz, S. Amegbleame (éd.), *Histoire, littérature et société au Togo*, Francfort, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997, p. 65-80.
118. « From Oral to Written Literature », *Research in African Literatures*, vol. 28, n° 1 (« The Oral-Written Interface »), Spring 1997, p. 192-198.
119. « Langues africaines et littérature », *ASCALF Yearbook*, n° 2 (« Critical Approaches to Post-Colonial Literatures in French »), 1997, p. 45-53.
120. « Patrice Lumumba, héros nigérian ? », in P. Halen, J. Riesz (études et documents réunis par), *Patrice Lumumba entre dieu et diable : un héros africain dans ses images*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 151-153.
121. « Introduction », avec Michel Agier, *Autrepart*, Cahiers des sciences humaines de l'Orstom, n° spécial sur les arts de la rue, 1997.
122. « Voyager, Traduire », *Cahiers du centre régional des lettres d'Aquitaine*, n° 2, 1997,

123. « Témoignage sur la recherche : les littératures de l'Afrique noire, des langues aux livres », *Notre Librairie*, 1997, n° 129, p. 128-130.
124. « Le blanc des cartes », *Le Monde de l'éducation* (« Voyage »), 1997, n° 248, p. 26-27.
125. « Le bœuf chez les Zoulous, c'est la sagaie : des armes et des chants en Afrique australe », *Chasseurs et guerriers*, Paris, Musée Dapper, 1998, p. 211-242.
126. « L'Avenir du concert-party », *Palabres*, vol. 2, n° 1-2 (« Théâtres d'Afrique et des Caraïbes »), juin 1998, p. 123-131.
127. « Eugène Casalis, voyageur et ethnographe (1859) : Les Bassoutos, ou vingt-trois années d'études et d'observations au sud de l'Afrique », in R. Fonkoua (éd.), *Les Discours de voyages : Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, 1998, p. 35-43.
128. « Ninive, la petite fille poisson : Kantata », d'après un conte de Samad Behrangi, trad. en swahili par Ebrahim Hussein et du swahili en français par Alain Ricard, adaptation théâtrale Sénouvo Agbota Zinsou, in J. Riesz et V. Porra (éd.), *Französischlehrer Fortbildung*, Brême, Palabres Edition, 1999, p. 137-168 (coll. « Bayreuther Frankophonie Studien / Études francophones de Bayreuth », 2).
129. « Le Secret d'Ebrahim, comédien et martyr... : secret, devinette, pacte : trois modalités d'une parole cachée » in C. Zabus (éd.), *Le Secret, motif et moteur de la littérature*, Louvain-la-Neuve, Collège Erasme/Faculté de Philosophie et Lettres/Université catholique de Louvain, 1999, p. 283-294 (coll. « Recueil de travaux d'histoire et de philologie », 7^e série, 7).
130. « L'interprétation de la tradition orale chez Sory Camara », *Cahiers ethnologiques*, n° 19, 1999, p. 89-94.
131. « Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988 », Suivi de « Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi » [de] Yao Edo Amela et de « Bibliographie de Sony Labou Tansi » [de] Greta Rodriguez-Antoniotti, préface d'Alain Ricard et de Greta Rodriguez-Antoniotti, Talence, Centre d'étude d'Afrique noire/Institut d'études politiques de Bordeaux/ Université Montesquieu-Bordeaux IV/Centre national de la recherche scientifique, 2000, 54 p. (coll. « Travaux et documents », 65).
132. « Introduction », in P. Clark, A. Ricard (éd.), « Sony Labou Tansi : From Archive to Corpus », *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 3, Fall 2000, p. 37-38.
133. « Le Fil renoué de l'africanisme allemand : de Janheinz Jahn à János Riesz », *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son sixantième anniversaire, Tübingen, G. Narr, 2001, p. 103-107.
134. « Le sujet travesti : réflexions sur l'œuvre de Senouvo Agbota Zinsou », in D. Delas, P. Soubias (éd.), *Le Sujet de l'écriture africaine*, Actes du colloque de l'APELA de septembre 1999 (Université de Toulouse-Le Mirail), [Paris] ; [Le Mirail], Association pour l'étude des littératures africaines [APELA] ; Département de lettres modernes de l'Université de Toulouse-Le Mirail, [2001], p. 57-62.

135. « Félix Couchoro, pioneer of popular writing in West Africa ? », in *Readings in African Popular Fiction*, S. Newell (éd.), Oxford, James Currey, 2001, p. 67-70.
136. « Afrique, terre immense, tes enfants te connaissent mal... Essai de lecture de *Au-dessus des nuages* (1970) », in *Actes du Colloque international organisé par le ministère de la Culture du Mali*, 13-14 mai 2000, Bamako, Éd. Jamana, 2001, p. 177-191.
137. « My first trip to Ibadan : January 1971 », in D. Adelugba, R. Raji, O. Segun, B. Oyalebi (éd.), *Ibadan Mesiogo, A Celebration of a City, Its History and People*, Ibadan, Bookcraft, 2001, p. 18-23.
138. « The Unknown Dean of the Invisible College », in T. Falola, B. Harlow (éd.), *Palavers of African Literature, Essays in Honor of Bernth Lindfors*, Trenton/Asmara, Africa World Press, 2002, n° 1, p. 37-42.
139. « De la conversion à la conversation », *Perspectives missionnaires*, vol. 2, n° 44, 2002, p. 43-57.
140. « Clémentine Nzuji à Lubumbashi en décembre 2001 », in « Figures et paradoxes de l'Histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda », *Congo-Meuse*, 4-5, *Série biennale des Archives et Musée de la littérature*, Bruxelles, 2002, p. 559-563.
141. « Ken Saro Wiwa et l'édition », in *Ken Saro Wiwa*, dossier coordonné par Kangni Alem, *Études littéraires africaines*, 2002, n° 13, p. 38-42.
142. « Échos du silence », *La Littérature des Grands Lacs*, dossier coordonné par P. Halen et A. Ricard, *Études littéraires africaines*, 2002, n° 14, p. 4-9.
143. « Poésie et politique », *La Littérature swahili*, dossier rassemblé par X. Garnier et A. Ricard, *Études littéraires africaines*, 2003, n° 16, p. 8-15.
144. « Interdit d'entredire : sur Gary et quelques autres Francophones », in *L'Entredire francophone*, textes réunis et présentés par M. Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 317-322.
145. « Africa and Writing », in A. Irele, G. Simon (éd.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, vol. 1, p. 153-163.
146. « Sur un article de Rycroft : une page de philologie africaine », in P. Boyeldieu, P. Nougayrol (éd.), *Langues et cultures : terrains d'Afrique, Hommage à France Cloarec-Heiss*, Louvain/Paris, Peeters, 2004, p. 115-120.
147. « De l'africanisme aux études africaines : textes et humanités », *Afrique et histoire*, n° 2, 2004, p. 95-130.
148. « Au Tchad sous les étoiles », *Africultures*, 2004, n° 59, p. 21-25.
149. « Shaka de l'histoire, Chaka du roman, postface », in H. F. Fynn, *Chaka, roi des Zoulous*, traduit de l'anglais, Toulouse, Anacharsis, 2004, p. 301-316.

150. « Le séminaire franco-allemand sur les littératures de l'Afrique », *Études littéraires africaines*, 2004, n° 17, p. 15-21.
151. « Je ne mourrai pas sans cravate, l'art populaire de Mufwankolo », entretien et spectacle transcrits et traduits par G. Gulda el Magambo bin Ali, P. Maloji Kabemba, revu par M. Lunda Wa Ngoyi, présenté par A. Ricard, *Archives of Popular Swahili*, 2004, vol. 6, n° 1. Consultable sur le site : www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/vol6/mufwankolointro.html
152. « Jean Rouch, Some Personal Memories », *Research in African Literatures*, vol. 35, n° 3, 2004, p. 6-7.
153. « De la poésie des langues bantoues en traduction », in M. Nowotna (éd.), *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Paris, Aux lieux d'être, 2005, p. 123-134.
154. « La publication de la littérature africaine en traduction », *Translation / Transnation*, Johannesburg, IFRA, 2005, p. 58-62.
155. « Expéditions missionnaires en Afrique australe et orientale », avec A. Lenoble-Bart, F. Bart, *Mémoire spiritaine*, 2005, n° 22, p. 75-94.
156. « De Félix Couchoro (1900-1968) à Amos Tutuola (1923-1997) : les marges de la marge : discours dominé et discours métissé », *Revue de littérature comparée*, vol. 79, n° 314, avril-juin 2005, p. 179-188.
157. « Les enjeux de la traduction », *Africultures*, n° 66, 2006, p. 89-94.
158. « Soyinka, un vivant de trop », *Communications*, n° 79, 2006, p. 23-39.
159. « Introduction », avec X. Garnier, *L'Effet roman, arrivée du roman dans les langues de l'Afrique*, Paris, n° spécial de *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 38, 2006, p. 9-24.
160. « Femi Osofisan, Some Personal Memories », in *Portraits for an Eagle, Essays in honour of Femi Osofisan*, Bayreuth, Pia Thielmann & Eckhard Breiting, 2006, p. 41-43.
161. « Sur l'édition française de Barth », avec Gerd Spittler, in M. Diawara, P. Fernando de Moraes, G. Spittler (éd.), *Heinrich Barth et l'Afrique*, Cologne, Rüdiger Köppe, 2006, p. 71-90.
162. « Mission ethnographique sous la Monarchie de juillet : conversation avec un informateur d'exception », in *Le fonti narrative nelle scienze sociali relative all'Africa*, Atti delle Giornate di Studio, Lecce, 21-22 marzo 2005, Rome, ARACNE editrice, 2006, p. 185-192.
163. « Soyinka et les droits de l'homme », in Wole Soyinka, *dossier littéraire, Études littéraires africaines*, 2007, p. 17-19.
164. « On the Powers and Limits of Literature », in P. Chabal, U. Engel, L. de Haan (éd.), *African Alternatives*, Leiden/Boston, Brill, 2007, p. 21-35.
165. « Tutuola, Laforest, Lenoir... », introduction, in M. Laforest, *Tutuola, mon bon maître suivi de À travers la vallée de la perte et du gain ou comment traduire Amos Tutuola*, Bordeaux, Éd. Confluences, 2007, p. 7-16 (coll. « Traversées de l'Afrique »).

166. « Édition, traduction : le rôle nécessaire de la philologie dans l'enseignement de la littérature », in M. Ngalasso-Mwatha (éd.), *Littératures, savoirs et enseignement*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 231-235.
167. « Charles Sacleux (1856-1943), fondateur des études swahili en France », *Histoire et missions chrétiennes*, n° 4, 2007, p. 105-114.
168. « L'effet roman dans les langues de l'Afrique, quelques réflexions comparatistes », *Neohélicon*, XXXV, n° 2, 2008, p. 115-134.
169. « La mouche de Mwanza, cauchemar du documentariste sur le lac pourri », *Esprit*, n° 7, 2008, p. 36-41.
170. « Creative Writing in African Languages : Writers, Scholars, Translators », in A. Oed, U.R. Jahn (éd.), *Beyond the Language Issue : the Production, Mediation and Reception of Creative Writing in African Languages*, Köln, Rüdiger Köppe, 2008, p. 145-152.
171. « Expéditions missionnaires en Afrique australe et orientale au XIX^e siècle », avec F. Bart et A. Lenoble-Bart, in C. Demeulenaere-Douyère (éd.), *Explorations et voyages scientifiques de l'antiquité à nos jours*, Paris, CTHS-Histoire, 2008, p. 317-339.
172. « Kasala, Oriki, trajets du personnalisme », in P. Ngandu Nkashama (éd.), *Itinéraires et trajectoires, du discours littéraire à l'anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 69-74.
173. « Sur un atelier d'écriture à Lubumbashi », in M. Ngalasso-Mwatha (éd.), *Linguistique et poétique, l'énonciation littéraire francophone*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 115-120.
174. « Le taarab est comme le concert party, réflexions comparatives », *Stichproben, Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n° 14, 2008, p. 123-136.

IV. COLLABORATION À DES ENCYCLOPÉDIES

1. *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, New York, F. Ungar. Articles : « Togo, Upper Volta », 1984.
2. *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse. Articles : « diglossie, instance de consécration légitime, marché des biens symbolique, multilinguisme », 1985.
3. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, sous la direction de M. Corvin, Paris, Bordas. Articles : « Afrique, Concert-party, Côte d'Ivoire, Tanzanie, Soyinka », 2008 [1^{re} éd. 1991].
4. *The Companion to African Literatures*, éditeur associé, Oxford/ Bloomington, IN, J. Currey/Indiana University Press, 2000.

5. *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, Articles portant sur l'Afrique noire, 2002.

V. RAPPORTS DE RECHERCHE

1. « Théâtre et société au Togo », rapport remis à l'UNESCO, 1979, 28 p.
2. « Livre blanc sur l'identité régionale en Aquitaine », avec C. Coulon et P. Gardy, 1981, 80 p.
3. « Essai de modélisation comparative des festivals bordelais à partir des catalogues considérés comme objets textuels », avec L. Mounier et J. Virbel, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine/ Laboratoire d'informatique pour les sciences de l'homme, 1983, 87 p.
4. « Le Miroir aux alouettes, essai sur l'heure supplémentaire de télévision de la station régionale de Bordeaux », Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1983, 87 p.

VI. FILMS, VIDÉOS

1. « Agbeno xevi (*Tant qu'il y a de la vie*) », avec P. Le Bret, 16 mm, 18 min., couleur, synchrone, International Tropic Films, 1972.
2. « La Felibrejada de Brantome (*La Félibrée de Brantôme*) », Vidéo couleur 3/4 p., 30 min., avec J. Charron et C. Coulon, CNRS-SERDDAV, 1980.
3. « Le Principe d'Asihu (*Le principe du taxi*) », 16 mm, 51 min, couleur, Ministère de la Coopération, CNRS-SERDDAV, 1982.
4. « Tombeau de Puech », 35 mm, 6 min., Ateliers cinématographiques Sirventes, 1984.
5. « Wole Soyinka, poète-citoyen », film de Bankole Bello, Arte/FR3/La Sept, conseiller littéraire, 1993.

ÉDITIONS KARTHALA

Collection *Méridiens*

L'Afrique du Sud, *Georges Lory*
L'Argentine, *Odina Sturzenegger-Benoist*
L'Azerbaïdjan, *Antoine Constant*
Le Bénin, *Philippe David*
La Biélorussie, *Philippe Marchesin*
La Bolivie, *Christian Rudel*
Le Botswana, *Marie Lory*
Le Burkina Faso, *Frédéric Lejeal*
Le Cambodge, *Soizick Crochet*
Le Chili, *Christian Rudel*
Le Congo-Kinshasa, *A. Malu-Malu*
Le Costa Rica, *Christian Rudel*
La Côte d'Ivoire, *Philippe David*
Cuba, *Maryse Roux*
Djibouti, *André Laudouze*
Les Émirats arabes unis, *Frauke Heard-Bey*
L'Équateur, *Christian Rudel*
Le Groenland, *Jacqueline Thevenet*
La Guinée, *Muriel Devey*
Hawaii, *Alain Ricard*
L'Indonésie, *Robert Aarsse*
L'Irak, *Pierre Pinta*
La Libye, *Pierre Pinta*
Malte, *Marie Lory*
La Mauritanie, *Muriel Devey*
Mayotte, *Guy Fontaine*
Le Mexique, *Christian Rudel*
La Mongolie, *Jacqueline Thevenet*
Le Mozambique, *Daniel Jouanneau*
La Nouvelle-Calédonie, *Antonio Ralluy*
Le Portugal, *Christian Rudel*
La Roumanie, *Mihai E. Serban*
São Tomé et Príncipe, *Dominique Gallet*
Les Seychelles, *Jean-Louis Guébourg*
La Turquie, *Jane Hervé*
Le Vietnam, *Joël Luquern*

Collection *Les Afriques*

Afrique est-elle protectionniste ? (L'), *Hibou B.*
Afrique et le monde des esprits (L'), *Haar G. ter*
Ajustement structurel en Afrique (L'), *Duruflé G.*
Algérie par ses islamistes (L'), *Al-Ahnaïf M., Botiveau B. et Fregosi F.*
Angola postcolonial (2 tomes), *Messiant Ch.*
Assassinat de Lumumba (L'), *De Witte L.*
Cause des armes au Mozambique (La), *Geffray C.*
Chemins de la guerre et de la paix (Les), *Marchal R. et Messiant C.*
Commerce frontalier en Afrique centrale (Le), *Benaïfa K.*
Côte d'Ivoire, l'année terrible, *Vidal C.*
Défi de l'ethnisme (Le). Rwanda et Burundi (1990-1996), *Chrétien J.-P.*
Démocraties ambiguës en Afrique centrale, *Bernault F.*
Économie camerounaise (L'), *Aerts J.J., Cogneau D.*
Économie sud-africaine au sortir de l'apartheid (L'), *Cling J.-P.*
Effervescence religieuse (L'), *Seraphin Gilles*
Énergie sociale à Abidjan (L'), *Le Pape M.*
Esprit d'entreprise au Cameroun (L'), *Warnier J.-P.*
Faire fortune en Afrique, *Rubbers B.*
Ghana, une révolution de bon sens, *Chavagneux C.*
Impossible retour (L'), *Walker Clarence E.*
Isolément global. La modernité du village au Togo, *Piot Ch.*
Longue marche de la modernité africaine (La), *Copans J.*
Mort de Diallo Telli (La), *Diallo A.*
Odyssée Kabila (L'). Trajectoire pour un Congo nouveau ?, *Willame J.-C.*
Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée, *Willame J.-C.*
Peuple du fleuve (Le), *Bureau R.*
Police morale de l'anticorruption (La), *Vallée O.*
Politique par le bas (Le), *Bayart J.-F., Mbembé A. et Toulabor C.*
Prophète de la lagune (Le). Les harristes de Côte-d'Ivoire, *Bureau R.*
Religion de la vie quot. chez des Marocains musulmans (La), *Ferrié J.-N.*
Sahel au XXI^e siècle (Le), *Giri J.*
Sénégal peut-il sortir de la crise ? (Le), *Duruflé G.*
Sénégal sous Abdou Diouf (Le), *Diop M.-C. et Diouf M.*
Sociologie des passions (Côte-d'Ivoire et Rwanda), *Vidal C.*
Sorcellerie et politique, *Geschiere Peter*
Togo sous Eyadéma (Le), *Toulabor C. M.*

Collection *Études littéraires*

Aux sources du roman colonial, *Seillan J.-M.*
Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine, *Bourget C.*
Culture française vue d'ici et d'ailleurs (La), *Spear T.C. (éd.)*
De la Guyane à la diaspora africaine, *Martin F. et Favre I.*
De la littérature coloniale à la littérature africaine, *János Riesz*
Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, *Mackward C.P.*
Discours de voyages : Afrique-Antilles (Les), *Fonkoua R. (éd.)*
Dynamiques culturelles dans la Caraïbe, *Maximin C.*
Écrivain antillais au miroir de sa littérature (L'), *Moudileno L.*
Écrivain francophone à la croisée des langues (L'), *Gauvin L. (éd.)*
Écrivains afro-antillais à Paris – 1920-1960 (Les), *Malela B.*
Édouard Glissant : un « traité du déparler », *Chancé D.*
Esclave fugitif dans la littérature antillaise (L'), *Rochmann M.-C.*
Essais sur les cultures en contact, *Mudimbe-Boyi E.*
Francophonie et identités culturelles, *Albert C. (dir.)*
Habib Tengour ou l'ancre et la vague, *Yelles M. (éd.)*
Histoire de la littérature négro-africaine, *Kesteloot L.*
Imaginaire d'Ahmadou Kourouma (L'), *Ouédraogo J. (dir.)*
Imaginaire de l'archipel (L'), *Voisset G. (éd.)*
Insularité et littérature aux îles du Cap-Vert, *Veiga M. (dir.)*
Itinéraires intellectuels, *Chaulet Achour Ch. (dir.)*
Littérature africaine et sa critique (La), *Mateso L.*
Littérature africaine moderne au sud du Sahara (La), *Coussy D.*
Littérature et identité créole aux Antilles, *Rosello M.*
Littérature franco-antillaise (La), *Antoine R.*
Littérature ivoirienne (La), *Gnaoulé-Oupoh B.*
Littératures caribéennes comparées, *Maximin C.*
Littératures d'Afrique noire, *Ricard A.*
Littératures de la péninsule indochinoise, *Hue B. (dir.)*
Le métissage dans la littérature des Antilles fr., *Maignan-Claverie Ch.*
Maryse Condé, rébellion et transgressions, *Carruggi N. (dir.)*
Mouloud Feraoun, *Elbaz R. et Mathieu-Job M.*
Nadine Gordimer, *Brahimi D.*
Parades postcoloniales, *Moudileno L.*
Poétique baroque de la Caraïbe, *Chancé D.*
Roman ouest-africain de langue française (Le), *Gandonou A.*
Trilogie caribéenne de Daniel Maximin (La), *Chaulet-Achour C.*

Collection *Contes et légendes*

Au pays des initiés, *Gabriel E. Mfomo*
Chant des Bushmen Xam (Le), *Stephen Watson*
Contes animaux du pays mafa, *Godula Kosack*
Contes arabes de Tiaret (Algérie), *Abdelkader Belarbi*
Contes diaboliques d'Haïti, *Mimi Barthélemy*
Contes, fables et récits du Sénégal, *Lilyan Kesteloot*
Contes des gens de la montagne (Cameroun), *Liliane Sorin-Barreteau*
Contes haoussa du Niger, *Jacques Pucheu*
Contes igbo de la Tortue, *Françoise Ugochukwu*
Contes et légendes du Bénin, *Mémoires d'Afrique*
Contes et légendes fang du Gabon (1905), *Henri Trilles*
Contes et légendes touaregs du Niger, *L. Rivaillé et P.M. Decoudras*
Contes moundang du Tchad, *Madi Tchazabé Louafaya*
Contes mystérieux du pays mafa, *Godula Kosack*
Contes du nord de la Guinée, *Gérard Meyer*
Contes du pays badiaranké (Guinée), *Gérard Meyer*
Contes du pays des Moose. Burkina Faso, *Alain Sissao*
Contes du pays malinké (Gambie, Guinée, Mali), *Gérard Meyer*
Contes du pays nzakara (Centrafrique), *Anne Retel-Laurentin*
Contes du pays tammari (Bénin), *Sylvain Prudhomme*
Contes peuls du Nord-Cameroun, *Dominique Noye*
Contes du sud du Cameroun, *Séverin Cécile Abega*
Contes tamouls, *S. Madanacallian*
Contes tshokwé d'Angola, *A. Barbosa et M. Cl. Padovani*
Contes wolof du Baol, *J. Copans et Ph. Couty*
Les dits de la nuit (Sénégal), *Marie-Paule Ferry*
Mythes et Légendes de la Corne de l'Afrique, *Christian Bader*
Les nuits de Zanzibar, *Henry Tourneux*
Récits épiques toucouleurs, *Gérard Meyer*
Soirées au village, *Gabriel E. Mfomo*
Sur les rives du Niger, *Kélétiui Mariko*

Collection *Tradition orale*

- Amadou Hampâté Bâ, Homme de science et de sagesse, *Touré A. et Mariko T.I. (dir.)*
Approches littéraires de l'oralité, *Baumgardt U. et Ugochukwu (dir.)*
Arbre-mémoire (L'), *Ndoricimpa L. et Guillet C.*
Contes arabes de Mauritanie (bilingue), *Tauzin A.*
Contes de l'inceste, de la parenté et de l'alliance chez les Bemba (République démocratique du Congo), *Verbeek L.*
Contes maghrébins en situation interculturelle, *Decourt N. et al.*
Conteuse peule et son répertoire (Une), *Baumgardt U.*
Contes peuls du Mali, *Seydou Ch.*
Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire, *Diagne M.*
Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger (Le), *Bornand S.*
Empire de Ghana (L'), *Dieterlen G.*
Épopée, histoire, société, *Jansen J.*
Fantang. Poèmes mythiques des bergers peuls (Le), *Ndongo S.M.*
Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké, *Camara S.*
Histoire d'une chefferie kanak. Le pays de Koohne (Nouvelle-Calédonie), *Bensa A. et Goromido A. A.*
Légendes historiques du Burundi, *Guillet C.*
Littérature orale quechua de la région de Cuzco – Pérou (La), *Itier C.*
Littératures orales africaines, *Baumgardt U.*
Mariage dans les contes africains (Le), *Görög-Karady V. (éd.)*
Noms et des hommes (Des), *Ntahombaye P.*
Oralité africaine et création, *Dauphin-Tinturier A.-M. et Derive J.*
Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine, *Baumgardt U. et Derive J.*
Proverbe chez les Bwa du Mali (Le), *Leguy C.*
Proverbes joola de Casamance, *Diatta N.*
Proverbes yaka du Zaïre, *Van der Beken A.*
Sombre destinée (Une). Théâtre yoruba, *Isola A.*
Traditions des Songhay de Tera, *Soumalia H. et al.*

Collection *Dictionnaires et langues*

- Apprends l'arabe tchadien (J'), *Jullien de Pommerol P.*
Apprends le bambara (J'), (+ 8 cassettes), *Moralès J.*
Apprends le wolof (J'), (+ 4 cassettes), *Diouf J.-L. et Yaquello M.*
Arabe dans le bassin du Tchad : le parler des Ulâd Eli (L'), *Zeltner J.-C. et Tourneux H.*
Arabe tchadien : émergence d'une langue véhiculaire (L'), *Jullien de Pommerol P.*
Communication technique en langues africaines (La), *Tourneux H.*
Dictionnaire arabe tchadien-français, suivi d'un index français-arabe et d'un index des racines arabes, *Jullien de Pommerol P.*
Dictionnaire caraïbe-français (avec cédérom), *Breton R.P.R.*
Dictionnaire français-éwé, suivi d'un index éwé-français, *Rongier J.*
Dictionnaire français-haoussa, suivi d'un index haoussa-français, *Caron B. et Amfani A.H.*
Dictionnaire igbo-français, suivi d'un index français-igbo, *Ugochukwu F.*
Dictionnaire kiswahili-français et français-kiswahili, *Mertens G.*
Dictionnaire peul du corps et de la santé, *Tourneux H.*
Dictionnaire pluridialectal des racines verbales du peul (peul-français-anglais), *Seydou C. (dir.)*
Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe (Marie-Galante), *Tourneux H. et Barbotin M.*
Dictionnaire swahili-français, *Lenselaer A.*
Dictionnaire touareg du Mali, *Heath J.*
Dictionnaire usuel yoruba-français, suivi d'un index français-yoruba, *Sachnine M.*
Dictionnaire wolof-français et français-wolof, *Diouf Jean-Léopold*
Grammaire fondamentale du bambara, *Dumestre G.*
Grammaire moderne du kabyle, *Nait-Zerrad K.*
Grammaire pratique de l'arabe tchadien, *Jullien de Pommerol P.*
Langues africaines (Les), *Heine Bernd*
Langues, cultures et développements en Afrique, *Tourneux H.*
Nord-Cameroun à travers ses mots (Le), *Seignobos C. et Tourneux H.*
Syntaxe historique créole, *Alleyne M.*
Vocabulaire peul du monde rural, Maroua-Garoua (Cameroun), *Tourneux H. et Yaya Daïrou*
Vocabulaire scientifique dans les langues africaines (Le), *Diki-Kidiri M.*

Table des matières

Couverture

Présentation du livre

Présentation de la collection

Titre

INTRODUCTION Textes et terrains. János RIESZ

PREMIÈRE PARTIE - LE CONCERT ET LES ARTS DE LA PERFORMANCE. CONCERT-PARTY AND PERFORMANCE ARTS

1 - Quand « se représenter » veut dire « exister » : du concert party au rap, quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne. Sophie MOULARD-KOUKA

Introduction

Cultures populaires et pratiques performatives en Afrique : définition d'un champ de recherches récent

Réflexions sur l'expression du politique et des rapports de pouvoir dans les cultures populaires

Le rap sénégalais, ou l'expression d'un discours contestataire inédit

Conclusion

2 - Le projet « Afri-Frans » : tissant des liens entre l'Afrique du Sud, la France et Madagascar. Naïmi MORGAN

Qu'y a-t-il dans un nom ?

Quelques trouvailles traductologiques intertextuelles

Le mot de la fin

ANNEXE Textes en afrikaans et en français des chansons concernées par cette étude

3 - Ira Aldridge's Aaron. Bernth LINDFORS

4 - Peace kwa Machizi : Réflexions sur des jeunes musiciens inconnus au sud de la Tanzanie. Birgit ENGLERT

5 - Song Signifying the Advance from Childhood to Adulthood: A Sesotho Lengae Revisited. C.F. SWANEPOEL

The text

The melody

The performance

How the Lengae fits into the Initiation (lebollo)

Conclusion

6 - Performing Liberation, Performing Identity: The Theatre of Ogunde, 1944-1946
Omofofalo AJAYI-SOYINKA

Preamble: « This Magnificent African Cake »: A Power Performance

Self-Rule, Subjectivity, Cultural Identity and the Church: Ogunde in Performance

The Church Revolt and National Liberation Movement: Striking for National Identity

World War II Impact

Conclusion: Performing Nationalism

7 - Le témoin d'Agbenoxevi. Sènouvo Agbota ZINSOU

Agbenoxevi et les cours d'Alain Ricard

Les Étoiles Noires

On joue la comédie

L'exil

La série des Yévi

La politique et la Bible : retour à la kantata

L'étrangère

Conclusion : le proverbe appliqué

8 - Teigla : essai de traduction d'un « texte » de concert-party. Kangni ALEMDJRODO

Introduction

TEIGLA

Présentation

SKETCH 1

SKETCH 2

SKETCH 3

9 - Écrire le roman policier en éwé : l'exemple de Ku Le Xome de Seth Akafia. Simon Agbeko AMEGBLEAME

Une énigme policière

Les caractéristiques formelles

Le discours social

10 - Dans la jungle obscure de la traduction avec Amos Tutuola. Dominique CHANCÉ

Introduction : Alain Ricard, Michèle Laforest, Guy Lenoir, en passeurs

Langue et représentation de l'auteur

Traduire la langue

Que traduire ?

Conclusion : traduire l'auteur

Œuvres d'Amos Tutuola

Études

11 - Idéal classique et querelle des anciens et des modernes dans la production littéraire africaine. Jean DERIVE

12 - La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires en Afrique. Bernard MOURALIS

Œuvres en séries

Terminologie

Rendement de la notion de série

Lire ou connaître ?

13 - Symbolique des animaux et des objets chez Alexis Kagame, écrivain du Rwanda. Anthère NZABATSINDA

Poésie humoristique : plaisanterie et dérision

14 - Des langues... à la presse : analyse des quotidiens du Bénin. Nataša RASCHI

Remarques sur le lexique

Notes sur la morpho-syntaxe

Pour esquisser une conclusion

15 - Rencontres de genres en littérature orale : de l'épique dans le conte. Ursula BAUMGARDT

Le roi, chef de guerre

Le roi, père belliqueux

Personnage épique versus personnage tragi-comique

16 - Textes oraux : littérature et modernité. Musanji NGALASSO-MWATHA

La littérature des textes oraux

Les trois degrés de l'écriture

L'oralité moderne

Qu'est-ce que la modernité ?

En quoi les littératures orales sont-elles modernes ?

Pour l'avenir

TROISIÈME PARTIE - VOYAGES, EXPLORATIONS. TRAVELS, EXPLORATION

17 - De la quête d'Afrique au détour par la France : les essais autobiographiques de Manthia Diawara. Susanne GEHRMANN

La quête d'Afrique entre la recherche de l'enfance perdue et l'analyse politico-philosophique

We Won't Budge. An African Exile in the World : le retour en France comme déclencheur d'une mémoire des continents

En guise de conclusion

18 - « White but not quite »: Literary. Perceptions of the African Interpreter. Flora VEIT-WILD

Prologue

« Blancs-Noirs » and « Mimic Men »

Achebe's interpreters: parodists of history

Re-reading Cary's Mister Johnson as a trickster figure

French pomp and pastiche: Oyono's colonial satire

Hampâté Bâ's Wangrin: Power and Intrigue

Kourouma: The Aesthetic of the Lie

Conclusion: Lost in Translation

19 - Visions d'Afrique : André Gide, Camara Laye et leurs fictions. Anny WYNCHANK

L'Afrique d'André Gide

André Gide, le voyageur humanitaire

Le voyageur de Camara Laye

Les tribulations de Clarence

L'Afrique de Camara Laye

Conclusion

20 - La Formule Ricard. Phyllis TAOUA

How to Talk About Africa in the West?

What's the point?

Barack Obama Footnote

Holding the Perpetrators Accountable

21 - À la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano). Thorsten SCHÜLLER

Introduction – La réflexion littéraire sur les origines

Le retour au pays natal

Retour à l'afro-misérabilisme

Reconstruction du passé

La recherche du père disparu

Conclusion : Le retour à l'Afrique

22 - Viaje por Andalucía (1705-1706) de Jean-Baptiste Labat ou La traversée éditoriale d'une relation de voyages. Lourdes RUBIALES

Introduction

Le voyage « andalou » de Labat

Les indications paratextuelles

Le(s) Père(s) Labat

Conclusion

23 - Le voyage à Lacanau et dans les Landes du Médoc. Christian COULON

« Ils étaient plus barbares et inhumains que les Tartares » : du Médoc exotique au Médoc sauvage

L'entreprise de civilisation et la mission de Maître Pierre, « l'empereur des Landes »

Les Landes romantiques et romanesques : l'histoire édifiante de Maurèna, fille de la lande médoquine

QUATRIÈME PARTIE - TERRAINS AFRICAINS, HORIZONS MONDIAUX. AFRICAN FIELDWORK, GLOBAL HORIZONS

24 - Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique. Xavier GARNIER

De la différence entre « fait littéraire » et « institution littéraire »

L'écrivain comme fait littéraire

Du texte au livre : la question de la matérialité

Dynamique des langues et dynamique des textes

Arpenter les lieux ou/et lire les textes

25 - Janus Africanus : d'Alain Locke à Alain Ricard. Anthony MANGEON

Les données biographiques

Les convergences scientifiques

Conclusion

26 - La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique. Véronique PORRA

Une nécessité de redéfinition : multiplication des métadiscours

Héritage discursif et poids du regard

Littérature africaine et littérature-monde : rupture véritable ou reproduction ?

Conclusion

27 - Le salut par la Reine : une lecture transversale des œuvres d'Henry Bauchau, C. H. Kane et J.-M.G. Le Clézio. Pierre HALEN

La « Grande Royale »

Reines et natiuités

Des reines anciennes à Antigone

Perspectives

28 - L'existentialisme et la littérature swahili. Alena RETTOVÁ

Introduction

Existentialisme comme philosophie et comme programme littéraire

Écriture existentialiste dans la littérature swahili

Existentialisme sans programme : la poésie swahili

Une lecture existentialiste de la littérature swahili

Conclusion : Littérature en quête d'authenticité

29 - Le lieu et la trace. Nouveaux terrains. Daniel DELAS

Du latin à la lingua franca

Glissements de terrain

Ville et modernité

Conclusion

30 - LITAF : une base de données de littératures africaines au carrefour de tous les questionnements. Virginia COULON

Les apports de LITAF

Les enseignements de LITAF

Bibliographie d'Alain Ricard

I. OUVRAGES

II. OUVRAGES COLLECTIFS

ÉDITION D'OUVRAGES COLLECTIFS

DIRECTION DE NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES

PRÉSENTATION D'OUVRAGES

III. ARTICLES

IV. COLLABORATION À DES ENCYCLOPÉDIES

V. RAPPORTS DE RECHERCHE

VI. FILMS, VIDÉOS

ÉDITIONS KARTHALA

Collection Méridiens

Collection Les Afriques

Collection Études littéraires

Collection Contes et légendes

Collection Tradition orale

Collection Dictionnaires et langues